

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía IV
(Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento)



**IDENTIDAD PERSONAL Y DONACIÓN: LA
CONFIGURACIÓN DEL YO EN LA ACCIÓN
DRAMÁTICA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ana Álvarez Garrido

Bajo la dirección del doctor
Mariano Rodríguez González

Madrid, 2008

- **ISBN: 978-84-692-0065-0**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

**Departamento de Filosofía IV
Teoría del Conocimiento e Historia
del Pensamiento**



IDENTIDAD PERSONAL Y DONACIÓN
La configuración del yo en la acción dramática

TESIS DOCTORAL

ANA ÁLVAREZ GARRIDO

Madrid, 2008

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV:
TEORÍA DEL CONOCIMIENTO E
HISTORIA DEL PENSAMIENTO

IDENTIDAD PERSONAL Y DONACIÓN
La configuración del yo en la acción dramática

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
ANA ÁLVAREZ GARRIDO
BAJO LA DIRECCIÓN DEL
DR. D. MARIANO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL.....	10
1. La tarea dramática de investigar	10
2. Identidad personal y la Teodramática de von Balthasar: nuestro drama en su drama	13
3. Método	21
4. Representación en tres actos	23
5. El cuarto acto o la vida.....	28

ACTO I

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD PERSONAL Y UN RECORRIDO HACIA SU SOLUCIÓN NARRATIVA

I. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD PERSONAL	31
1. El problema de la diferencia.....	31
2. El criterio de identidad	34
3. Planteamientos de la pregunta por la identidad personal.....	36
II. INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DEL PROBLEMA ACTUAL	39
1. El cambio de perspectiva.....	39
a. San Agustín y el punto de vista de primera persona.....	39
b. Descartes y la reflexividad radical	40
c. Locke y el punto de vista de tercera persona	41
d. Hume y la ausencia del yo	44
2. El yo objetivado: apariencia y desvinculación.....	45
a. La paradoja	45
b. Apariencia y desvinculación.....	46
c. Problemas del yo objetivado.....	47

III. INTENTOS DE SOLUCIÓN AL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD PERSONAL..... 50

1. La solución impersonal	51
a. Derek Parfit	51
α . “Razones y personas”	52
β . <i>Puzzling cases</i>	53
χ . <i>El esquema impersonal</i>	55
δ . <i>Conclusión y crítica</i>	56
2. La solución narrativa.....	58
a. Charles Taylor	58
α . “Fuentes del yo”	58
β . <i>El horizonte de sentido</i>	59
χ . <i>El bien y el espacio moral</i>	61
δ . <i>¿Quién soy yo?</i>	63
b. Paul Ricoeur.....	67
α . “Sí mismo como otro”	68
β . <i>La identidad narrativa del personaje</i>	69
χ . <i>¿Quién soy yo?</i>	73
δ . <i>La identidad sí importa</i>	76

IV. VALORACIÓN DE LA IDENTIDAD PERSONAL COMO FORMA NARRATIVA..... 78

1. Aspectos positivos.....	79
a. “Espacio”	79
b. “Relatividad”	81
2. Aspectos negativos.....	82
a. Distancia y relativismo.....	82
b. ¿Dónde situar la acción y el otro en la narración?	83
α . <i>¿Novedad?</i>	83

<i>β. La acción: dialéctica acción-personaje</i>	86
<i>χ. El otro</i>	88
c. La debilidad de la identidad narrativa: la evidencia discursiva	90
<i>α. ¿Dialéctico o dialógico?</i>	91
<i>β. ¿Evidencia discursiva o evidencia prediscursiva?</i>	94
<i>χ. La identidad narrativa postmoderna</i>	96

ACTO II

UN RECORRIDO HACIA LA IDENTIDAD PERSONAL COMO FORMA DRAMÁTICA

I. LA CONFIGURACIÓN DIALÓGICA DEL YO	99
1. Del tú al yo	105
a. El principio dialogal	106
<i>α. La vertical y la horizontal</i>	108
<i>β. Horizontal y polaridades del yo: Buber y Marcel</i>	109
b. Hans Urs von Balthasar	113
<i>α. La encrucijada y la analogía</i>	114
<i>β. Primera diferencia y primer diálogo</i>	116
<i>χ. Configuración dialógica del yo</i>	121
2. De la acción al yo	126
a. Maurice Blondel	127
<i>α. “La Acción”</i>	128
<i>β. Las dos dimensiones</i>	133
b. La acción en el marco de la <i>meta-antropología</i> de von Balthasar	136
<i>α. El marco meta-antropológico de la Antigüedad</i>	137
<i>β. Acción, sentido y principio dialogal</i>	140
<i>χ. El paso estrecho hacia el yo</i>	142
3. Valoración de la identidad personal como forma dialógica	142
a. Aportaciones de lo dialógico al problema de la identidad personal	143

<i>α. Diálogo frente a reflexividad</i>	143
<i>β. Polaridades: unidad y diferencia</i>	144
<i>χ. Palabra, acción y certeza</i>	145
b. Cambios respecto a la forma narrativa	146
<i>α. “Espacio dialógico” y “relatividad”</i>	147
<i>β. Unidad y certeza: la evidencia prediscursiva de la identidad “dialógica”</i>	147
<i>χ. La acción y el otro</i>	148
c. Más allá: la puerta al espacio dramático	149
<i>α. La apertura</i>	149
<i>β. El germen dramático</i>	150
 II. LA CONFIGURACIÓN DRAMÁTICA DEL YO	155
1. El espacio dramático	157
a. Szondi y el espacio interpersonal: la unidad	157
<i>α. El origen dialogal del espacio</i>	157
<i>β. La unidad dialógica de sujeto y objeto</i>	161
b. Balthasar y el espacio liberado: las diferencias	162
<i>α. El origen estructural del diálogo</i>	163
<i>β. La forma de la libertad</i>	164
2. La forma dramática en von Balthasar	165
a. Hacia la forma dramática	168
<i>α. Desde la estética</i>	168
<i>β. Desde la antropología</i>	170
b. Gestalt “y” drama	172
<i>α. Génesis de la conjunción</i>	172
<i>β. La unidad</i>	177
c. El símbolo teatral	182
<i>α. Drama y existencia</i>	184
<i>β. Drama como Gestalt</i>	189
d. El actor como forma dramática	199
<i>α. El actor en el espacio dramático</i>	201

<i>β. El actor en el espacio de la representación</i>	204
3. Identidad personal como forma dramática	211
a. Situación	212
<i>α. El definido indefinible</i>	212
<i>β. La libertad dramática</i>	213
b. El yo como actor y su forma dramática	215
<i>α. Aspectos formales</i>	216
<i>β. Aspectos dramáticos</i>	222
<i>χ. Ser y donación</i>	234

ACTO III

VALORACIÓN Y PROPUESTA

Introducción	235
I. VALORACIÓN DE LA IDENTIDAD PERSONAL COMO FORMA DRAMÁTICA	237
1. El problema: unidad, ser y sentido	237
2. La solución narrativa	240
a. La unidad narrativa	240
b. El ser narrativo: apariencia y desvinculación	242
c. Sentido narrativo: un único sentido	243
<i>α. La justificación narrativa del sentido</i>	244
<i>β. El sentido único</i>	245
<i>χ. Problemas del sentido único narrativista</i>	247
<i>δ. El actor épico</i>	248
3. La solución dramática	252
a. La unidad dramática	253
b. El ser dramático: en-relación, en-acción y libre-en-finitud	258
c. El sentido dramático: el doble sentido	261

d. Identidad personal como Gestalt dramática.....	266
<i>α. La forma y sus tensiones</i>	266
<i>β. La dramatización de la forma</i>	268
II. ¿POR QUÉ LA IDENTIDAD PERSONAL SÍ IMPORTA?.....	272
1. El problema de la importancia	276
a. El problema de la diferencia	277
b. El criterio de la importancia.....	278
<i>α. El criterio de la importancia en la teoría de Parfit.</i>	278
<i>β. El criterio de la importancia en las teorías de Taylor y Ricoeur</i>	281
c. Planteamientos sobre la importancia de la identidad personal	285
2. La importancia de la identidad narrativa del yo.....	288
a. ¿Por qué importa la identidad personal según Taylor?	288
b. ¿Por qué importa la identidad personal según Ricoeur?.....	289
3. La importancia de la identidad dramática del yo	290
a. El espacio dramático de la importancia	291
<i>α. El valor en el espacio del “doble sentido”</i>	292
<i>β. ¿Unidad o donación?</i>	294
b. El valor: amor y forma.....	297
<i>α. La estructura dramática del valor</i>	297
<i>β. El valor mismo</i>	299
c. La importancia del yo como <i>actor</i> : la forma dramática.....	304
<i>α. La importancia del yo</i>	304
<i>β. La importancia del actor</i>	307
<i>χ. La importancia de la forma dramática: ser, dar, forma y luz</i>	308
d. ¿Por qué sí?: amor e importancia.....	311
III. CONCLUSIÓN: IDENTIDAD PERSONAL Y DONACIÓN.....	314
1. ¿Quién soy yo?	314
2. La configuración del yo en el drama cotidiano.....	318

a. Aceptación: tras las huellas del yo	318
b. Autodinamismo: confianza	321
c. Asentimiento: fidelidad	323
3. Ser yo: <i>amar</i> en tres actos o El <i>punte</i> de San Luis Rey	327
ABREVIATURAS	336
BIBLIOGRAFÍA	338

INTRODUCCIÓN GENERAL

Hay una pregunta que quíeralo o no, antes o en el curso de la representación, debe ser respondida por el actor: '¿quién soy yo?' y no la pregunta de la esfinge '¿quién es el hombre?'.

Balthasar, *Prolegómenos*

1. La tarea dramática de investigar

Cuando alguien con buena voluntad le pregunta a uno <<qué tal va su tesis>>, o más concretamente, <<de qué va su tesis>>, la primera reacción puede parecerse a un bloqueo súbito que inmoviliza el pensamiento y la palabra, pues un torbellino de ideas irrumpe de golpe. Aparece esa amalgama con la que uno se enfrenta día a día, y que por el momento sigue siendo algo informe, aparece esa especie de oscuridad que no deja ver dos pasos más allá de la posición actual y que, por otro lado, se extiende también a lo escrito hasta ahora, pues sin haber llegado al final, ¿cómo se puede juzgar de forma justa un punto intermedio? Todo lo que conduce al final <<va bien>>, se puede definir, se puede ver, y todo lo que no conduce hacia allí, <<no va bien>>. El problema es que normalmente falta por saber algo importante: cuál es ese final. Esta es la pregunta que cada día va respondiendo el que escribe (el que vive). <<¿Qué tal la tesis, de qué va?>> En medio de la lucha no se puede responder a esto, – <<No sé 'qué tal', estoy luchando, pero aún no he logrado la victoria, aún no hay unidad, no se distinguen unas ideas de otras, aún no hay forma... Simplemente no lo sé y no sé de qué va>>. Sólo el que está en medio de la batalla de la escritura, percibe este *todo o nada* que consiste en que <<ésta es la forma o no lo es>>, no hay transición, hasta que no esté acabado no hay forma, no hay nada. Mientras se escribe se camina en un vacío, de la unidad a la unidad, como el dramaturgo, que va de la unidad de la idea de la obra en su pensamiento, a la unidad de la forma escrita. El camino y el espacio aparecen a la vez: sólo al escribir.

Este es el drama de toda investigación, una lucha por la forma y por sacar a la luz, en dicha forma, la verdad de la cuestión tratada. Porque el drama también es una batalla en la que se enfrentan distintas fuerzas, vidas, libertades... por lograr alcanzar un final. En el horizonte se intuye, ya al comienzo, un sentido o dirección del movimiento dramático de las escenas, pero ese sentido sólo se presenta a cada uno al final, a través de la forma de la obra que no concluye hasta que cae el telón. Todo drama también supone una aclaración de una verdad, pero no de forma discursiva sino de forma dramática, es decir, poniendo en acto esa verdad en el teatro, que es el laboratorio de las hipótesis existenciales, donde cada una es sometida a la maquinaria teatral, forzada a entrar en una forma, por medio de la cual conseguirá aparecer su significado y el espectador podrá emitir una sentencia respecto a la perspectiva representada sobre la cuestión. Dicha *perspectiva* no es simplemente algo relativo, sino que, especialmente en el teatro, se convierte en un pequeño absoluto, de modo que la representación convence o no convence, <<es así o no>>: ¿se ve el contenido de esta forma?, y en definitiva, ¿se ve el fondo de sentido de la obra? Thornton Wilder, dramaturgo, describe esta experiencia desde el punto de vista del espectador:

“La respuesta que damos cuando ‘creemos’ en una obra de la imaginación es la de decir: esta es la forma en que las cosas son. Siempre lo he sabido sin ser totalmente consciente de que lo sabía. Ahora, ante la presencia de esta obra, o novela o poema (o pintura o pieza de música) sé que lo sé... De todas las artes, el teatro es la más apta para despertar este recuerdo en nosotros... creer es decir ‘sí’” (“Preface”, en 1957: vii-viii).

Nosotros no hemos escrito una obra de teatro, pero hemos hecho el mismo recorrido análogo de una pieza teatral: sin conocer el final, hemos ido poniendo en juego los elementos necesarios para configurarlo. Se ha ido realizando, escribiendo y, sorprendentemente, a pesar de ser un final único, se puede juzgar su validez. Es como un pequeño absoluto que brinda en sí mismo elementos de juicio, es más, sólo por medio de su forma puede translucirse su significado, su auténtico sentido. Un drama, al igual que una tesis, es como una pequeña relatividad absoluta, una perspectiva en la que se juega algo en cierto modo <<absolutamente importante>>; no se trata de la verdad, pero de la validez de esta perspectiva depende el acceso, siempre parcial, a ese trasfondo en el que es comprensible toda perspectiva particular, toda visión personal. “El drama es una peripecia (*peripeteia*) que conlleva una revelación (*anagnōrismos*)”

(Aristóteles). Esta investigación pretende ser una *representación dramática* tras la cual, espectador y autor, pudiesen comprender alguna verdad acerca de la identidad personal, una nueva perspectiva -dramática- sobre ella. Hacer aparecer esta forma es la tarea que comienza, que como toda representación, no se completa sino en el juicio de un público. Por todo ello, la forma final hacia la que se aspira se vislumbra como la forma de un drama que tiene aún que representarse para poder aparecer, para poder existir y así ser comprendido. Esta dramatización consiste para nosotros, de momento, en *escribir* para que aparezca nuestro concepto principal: la identidad personal (aunque la dramatización, como veremos, consiste en *vivir*, es una cuestión de *vida o muerte*). La dramaticidad intrínseca a toda investigación, se muestra especialmente ligada a nuestro tema, al fundamento que se trata de esclarecer aquí, de tal modo que no sólo el recorrido hasta la forma sea dramático, sino que la misma forma sea finalmente drama: descubriremos la identidad personal como *forma dramática*, es decir, una forma que sólo actuando puede alcanzarse a sí misma. El mismo yo consistirá entonces en un movimiento cuya *ley* se irá mostrando poco a poco. La tesis que sostenemos aquí es que la identidad personal consiste en *ser* esta *acción* que aparece como *forma*. ¿Qué acción peculiar es esa en la que uno *deviene* sí mismo? Esto es lo que se irá revelando a lo largo de nuestros “tres actos”, en el escenario de nuestra representación a punto de comenzar.

Antes sin embargo, hay que montar el escenario, pues hace falta el espacio en el que pueda tener lugar la acción dramática. El espacio de toda escritura, como el de todo drama, está constituido por unos *pilares*, un *suelo* firme, referencias para viajar desde un principio a un final por medio de una transformación. A menudo el que escribe (como buen investigador) monta su espacio escénico en el espacio que otro autor le brinda. En el espacio de la forma acabada de algunas de sus obras, se pueden representar-escribir otras obras que sirvan a su vez como escenario para otras representaciones-investigaciones, y así vamos avanzando, poco a poco, construyendo escenarios y levantando dramas que a su vez sirven para crear otros escenarios y otros dramas en los que siempre se interpreta algo fundamental. En este sentido, todo el que escribe o actúa, está agradecido a sus *autores*, que le brindan el espacio para su propia representación dramática. Hay una comunión especial con ellos, son como una fuente siempre fiel, sus textos son los pilares firmes sobre los que se puede siempre construir de nuevo. También nosotros hemos montado nuestro “escenario” sobre otro espacio: el espacio dramático que nos ofrece la obra de Hans Urs von Balthasar, y en particular el *centro* de

su obra maestra: la *Teodramática*, situada entre otros tantos volúmenes, agrupados a su vez en dos obras: *Gloria y Teológica*¹.

2. Identidad personal y la Teodramática de von Balthasar: nuestro drama en su drama

“Si un hombre publica muchos libros gruesos, la gente se pregunta: ¿qué quiere decir, en el fondo? Si se tratara de un novelista fecundo... me bastaría con elegir alguna de sus obras sin preocuparme demasiado del conjunto. Pero con un filósofo o un teólogo la cosa es totalmente distinta. Se quiere alcanzar el corazón de su pensamiento, pues se supone que tal corazón tiene que existir” (RP: 284).

Nosotros sostenemos que este corazón se revela de forma especial en TD. Varios motivos nos llevan a pensar que esto es así: en primer lugar la posición literalmente central de esta obra en su trilogía, en segundo lugar lo temprano que aparece esta idea en su plan de trabajo, como proyecto, y lo que tardó en terminarla (el último volumen en 1983), lo cual hizo que se prolongase su trabajo y escritura durante años (una carta personal revela que hacia 1950 ya había pensado en escribir una “filosofía y teología de lo dramático que acariciaba ya hacía tiempo”², y la *Trilogía* completa se escribe entre 1961 y 1987). También se dedica durante años y prácticamente hasta el final de su vida a la traducción de la pieza teatral *El zapato de raso*, de Paul Claudel, que tradujo hasta seis veces. Por último, en una entrevista³, Balthasar fue invitado a referir cuál era su “centro”, a lo cual respondió citando tres de sus libros: el último en ser nombrado, *Sólo el amor es digno de fe*, remite a los dos anteriores, porque el centro de este libro es el

¹ La *Trilogía* se divide en tres partes: I. *Gloria*, dividida a su vez en siete volúmenes (aquí presentamos la subdivisión de la edición española). III. *Teológica*, dividida en tres volúmenes. Entre estas dos partes se sitúa II. *Teodramática*, dividida en cinco volúmenes: 1. *Prolegómenos*, 2. *Las personas del drama: el hombre en Dios*, 3. *Las personas del drama: el hombre en Cristo*, 4. *La acción*, 5. *El último acto*. En TD 1 se ofrece una explicación de este orden: “Ya en el centro de la Estética ha comenzado la ‘dramática teológica’. En el ‘percibir’ –así lo llamábamos– se daba desde siempre el ‘ser arrebatado’. Pero esto estaba expresado todavía de modo intraestético. Ahora se trata de dejar su propio lenguaje al que sale al encuentro... dejarnos introducir en su dramática. La revelación de Dios no es ningún objeto para mirar, sino que es su propia acción en y para el mundo... A partir de esta dramática se abre entonces un acceso adecuado a la última parte, la tercera, que debe considerar en concepto y palabra el modo en que dicho actuar ha quedado a disposición. Formulado brevemente: Teo-fania = Estética; Teo-praxis = Dramática; Teo-logía = Lógica” (TD 1: 19-20).

² P. Heinrici, “Semblanza de Hans Urs von Balthasar”, *Communio*, 1989, p. 382.

³ “Spirit and Fire: an interview with Hans Urs von Balthasar”, M. Albus, *Communio* 32, 2005, p. 593.

“amor” (*Epíritu y fuego*) que se revela en una “forma” (*El todo en el fragmento*) y esa revelación de Dios tiene lugar por medio de la acción de Dios mismo, por su *drama*. En definitiva, desde este centro dramático que TD constituye, Balthasar toca el fundamento en la forma gracias a la decisión (*Entscheidung*), a la acción dramática, al *darse* de Dios.

“Sobre lo bueno se trata en la teodramática”..., “perceptible en la pura ‘estética’, este bien realizado no es en todo caso demostrable en pura ‘lógica’. No acontece más que sobre el escenario del mundo –y para todo hombre esa es su propia actualidad-, se decide en el drama de una historia del mundo que discurre ininterrumpidamente” (TD 1: 22- 23).

La relación entre nuestro tema y esta obra, fundamentalmente teológica⁴, se puede comprender a partir del capítulo titulado *¿Quién soy yo?*, situado al final de *Prolegómenos* (TD 1) y que ha inspirado y sostenido nuestra propia investigación. En este trabajo, la pregunta *quién soy yo* permanece al acecho detrás de cada párrafo, para recibir la respuesta final en las conclusiones, donde se hace explícita la inquietud fundamental que esconde: la *acción*, una acción vinculante que me haga ser yo mismo, que se irá descubriendo como novedad, y finalmente, según vayamos adentrándonos en su motivo fundamental, se mostrará como la aspiración misma del yo, es decir, el yo aspirará a la identidad con esa acción. Por eso la pregunta *quién soy yo*, que parece hacer volver la mirada sobre uno mismo para buscar una respuesta, es situada por Balthasar en su contexto dialógico originario, de tal manera que quien hace esa pregunta se ve invitado en primer lugar a mirar hacia fuera, hacia el tú. El arquetipo de este diálogo será el *diálogo de la Trinidad* (entre Padre e Hijo, cuyo fruto es el Espíritu Santo), aunque la imagen del *diálogo humano* y concretamente del diálogo entre una madre y su hijo pequeño, es recurrente a lo largo de la *Trilogía*, como un modo de

⁴ Balthasar quiere ser claro con respecto al objeto de su obra: “La ‘teodramática’ que pretendemos desarrollar tras haber expuesto sus Prolegómenos predominantemente literarios, y para la cual deben éstos aportar un instrumento manejable, es una empresa ‘teológica’. Esto quiere decir que contempla el carácter dramático de la existencia a la luz de la revelación bíblica, y que por tanto nosotros la pensamos como punto de partida y no como punto de llegada” (TD 1:13). Nosotros no tomamos la teología como punto de partida ni de llegada. Nuestro punto de partida es la existencia humana con todo lo que ella implica, y por tanto no se necesita recordar constantemente que ni es infinita, ni puede encontrar en ella misma un sentido que la libere de las determinaciones existenciales y le permita una unidad. Nuestro instrumento para mostrar el carácter dramático de la existencia (delimitada y libre a la vez) y de la identidad personal, es el teatro.

acceso a la comprensión del diálogo divino⁵. Siempre que se da un contexto de diálogo auténtico (independientemente de que lo consideremos a nivel humano o divino) aparece la inquietud fundamental de la que hablábamos: *¿qué he de hacer?*, que entendemos como la pregunta por el papel dramático de nuestra existencia. En el fondo, el que ama aspira a *ser respuesta* para el otro, no a la quietud de un posible estado de unión y plenitud, pues si estas no se orientan hacia una nueva respuesta, se interrumpiría el diálogo y el yo se habría salido del ámbito dialógico, el único en el cual puede ser él mismo. El que pregunta *¿qué he de hacer?* en este contexto dialógico (es decir, el que se siente interpelado por el don del otro y busca la forma de orientar su acción para así responder y ser de nuevo él mismo), sabe que ha de responder desde sí mismo, pues si no, no sería una auténtica respuesta personal al otro, y sin embargo, sabe también que para *ser esa respuesta* personal, ha de dejarse perfilar por el tú, de modo que la respuesta sea también un *asentimiento* a ese límite entre yo y tú –límite dialógico por tanto- donde tiene lugar la acción que nos une y distingue, y me une y me separa a la vez de mí mismo: esta acción es lo que llamamos *donación*.

Teodramática. Esta estructura dialógica que tiene la acción como centro, sólo como drama puede constituir un auténtico espacio vital, pero para Balthasar, el último drama capaz de albergar y configurar al yo único e irrepetible, es el *teodrama*. Primero comentaremos la imagen misma del teodrama (a) y después cómo entra en ese drama la pregunta por el yo (b).

a) Para mostrar la validez de esta imagen - Dios como autor, actor y director del drama de la Historia de la Salvación del mundo- es decir, para fundamentar que esta historia es dramática (no “épica” ni “lírica” y que por tanto la teología tiene que tender siempre a la forma dramática para exponer su fundamento) (TD 1: 13-14), Balthasar emprende dos caminos: por un lado muestra “la existencia bajo los focos del escenario”, es decir, cómo la existencia se representa en el teatro y por tanto, cómo ésta encaja en la forma teatral, y por otro lado muestra el teatro surgiendo de la misma existencia humana (p. 251). Gracias a estos dos caminos podemos reconocer que la existencia está recogida en el teatro, como condensada, y también, que el drama está así mismo en la existencia, es más, que la existencia es drama. Pero las tensiones de la existencia, que reconocemos mejor gracias al espejo “teatro”, reclaman según Balthasar, una *solución* que no se

⁵ Balthasar, “*Del tú humano al tú divino*” (en CAD).

encuentra ni en el teatro ni en la existencia misma. Ambos, teatro y existencia, se unen y distinguen al mismo tiempo en un punto de fuga: el horizonte de sentido ilimitado, que viene a ser de momento la idealidad a la que apunta toda obra teatral y hacia la que mira la existencia. El teodrama sería ese teatro amplísimo de Dios donde las tensiones de la existencia reciben su respuesta final, donde la acción tiene un sentido, el cual no aparecerá totalmente sin embargo hasta el final del drama. Es decir, teatro y existencia, serían ambos imágenes del drama de Dios, el teatro se sitúa como espejo transparente entre el drama de la existencia y el gran Teodrama del cual la misma existencia participa, de tal manera que mirando al escenario se pueda ver la propia existencia reflejada y a la vez, más allá, como transluciéndose, se vea una solución posible procedente de una vertical de sentido hacia la que miran tanto teatro como existencia⁶. Balthasar no justifica el Teodrama mostrando la insuficiencia del drama humano, sino más bien, separa, y dice: el drama humano, al igual que el propio teatro como arte, carecen de sentido sin ese sentido ilimitado del Teodrama, pero la última fundamentación del Teodrama reside en Dios mismo, en su propia voluntad creadora. A la cuestión de “¿por qué Dios crea un mundo del que no tiene necesidad?”, responde Balthasar por medio de los dos dogmas fundamentales del cristianismo: “la Trinidad y la Encarnación” (RP: 287). El motivo último, la última justificación del Teodrama y por tanto de la existencia, sería según Balthasar aquella sin-razón para crear que podemos atisbar en los artistas dramaturgos: un autor decide dar forma a una obra de su imaginación y la deja en manos de un director y unos actores para ser puesta en escena. Así hace Dios con su drama.

b) Los dos primeros volúmenes de TD tienen dos objetivos fundamentales: 1: mostrar que el teatro es la imagen más adecuada para la teología, por el contenido esencialmente dramático de la misma; para lograrlo se ocupará de los *elementos* y *diferencias* del teatro, considerándolo como un espacio abierto para acoger y explicar el *movimiento* de la Revelación (TD 1) y 2: mostrar las personas del drama, pues sin las personas no hay acción posible (TD 2). Estos dos objetivos responden a dos pilares básicos del drama: la *estructura* y el *movimiento*, y para que haya movimiento o acción tiene que haber un *intérprete* que la inicie y la sostenga, un yo que ha de ser “único e irrepetible”. Sólo por medio del yo puede tener lugar la comunicación que exige el

⁶ *Drama e iluminación de la existencia* (TD 1: pp. 251-259).

diálogo, sólo por su medio deviene viva la forma del espacio dramático, convirtiéndose en forma dramática. En definitiva, por medio del yo se muestra, se dice y se da el *amor*. (Veremos que detrás de la estructura y el movimiento, se encuentra una polaridad más fundamental aún: forma y amor). Por eso, antes de pasar a TD 2, Balthasar emprende la búsqueda de este intérprete único, que sólo encontrará a partir de un principio dialogal procedente de la teología judeo-cristiana. Este principio abierto a lo dramático, le sirve de puente hacia el concepto de *misión*, que sería aquella forma en la que aparece realmente el yo único. Sobre ello se hablará cuando se muestre el camino *del tú al yo* en *La configuración dialógica del yo* (Acto II. I) ¿Quiénes actúan en la dramática representación de la existencia?, paradójicamente, esto sólo se muestra al actuar, en la misión. Sin embargo, Balthasar comprende que sin el intérprete no hay representación, no hay drama. Por eso declara que no hubiese osado emprender la empresa de la “teodramática” si no hubiese encontrado al menos un intérprete, un yo único.

“La dirección del camino estaba marcada por la pregunta ‘¿quién soy yo?’; había que salir del carácter arbitrario del papel depositado como una vestidura casual sobre las espaldas de un yo incoloro, en cualquier momento intercambiable por otro; y ello para alcanzar un ‘yo que no admite intercambio y que por ello está capacitado como portador de un papel verdaderamente dramático en el ámbito no del teatro sino de la existencia. Sin haber encontrado este ‘nombre’ (Rosenzweig)... no hubiéramos osado acercarnos a una teodramática, porque no hubiera estado presente el *partner* para Dios único e irrepetible” (TD I: 627).

Balthasar encuentra a la vez el yo y la misión en el espacio teodramático, por eso el apartado titulado “*del papel a la misión*” comienza preguntando “*quién soy yo*”, y cierra los *Prolegómenos* proponiendo la misión como el lugar donde se halla la unidad con el tú que interpela y consigo mismo, al mismo tiempo que la diferencia, donde se encuentra al yo único en una forma única. En el cumplimiento de la misión se cruzarían los dos sentidos: el don del tú (Dios) y la respuesta del yo (criatura), porque no hay don que no contenga el perfil de una respuesta al mismo. La misión tiene un puesto central en *Teodramática*: si falta el intérprete o falta el papel no hay representación; del mismo modo, sin un yo que asuma la misión o sin una misión para el yo, no es posible el teodrama. Siempre se requieren ambas cosas: la *autonomía* del yo para actuar y su *apertura* para conducir la acción más allá de sí mismo, en tanto que es una acción de

respuesta a otro (sin el tú, su autonomía no tendría sentido). Estos son los dos principios de la libertad humana, que Balthasar fundamenta en la relación interpersonal entre la libertad finita y la infinita, entre la autonomía y la indiferencia a lo que Dios quiere se desarrolle la misión (TD 2). El nombre único del yo significa misión: “que en su raíz este nombre único del yo significa *misión*, se hace claro sólo en Jesucristo, en quien yo y papel se hacen en la realidad misión en absoluto, y frente a todo lo que se puede alcanzar a nivel terreno, se hacen yo y papel irrepetible e infinitamente idénticos” (TD 1: 628). Nosotros tomamos esa estructura básica de la libertad humana, porque consideramos que todo diálogo auténtico entre hombres contempla una libertad semejante, donde hace falta autonomía y hace falta apertura para ser libre, hace falta ser yo y saber cambiar para abrirse a la novedad del tú. El papel sería el lugar de unión entre la autonomía y la apertura, la forma vital con la que el actor se identifica para interpretar y la forma en la que el yo deviene sí mismo.

La cuestión de quién es el intérprete, ¿quién soy yo?, requiere una misión, un papel, y la cuestión de la misión, ¿cuál es mi papel?, requiere un yo que se posee a sí mismo, que sabe quién es. Ambas cuestiones sólo se unen en la *acción confiada*, se resuelven actuando. Esta acción no se apoya en la seguridad de un discurso coherente, sino la certeza del amor, que no se acoge a la lógica causalista, sino a la lógica propia del diálogo. Así, la cuestión del yo es fundamental para Balthasar porque es fundamental la cuestión del intérprete del drama (divino o humano), sin el cual no habría representación.

La forma de la teología es dramática⁷ según Balthasar porque a Dios sólo se le conoce en su acción dramática, es decir, en su propio darse, porque así se ha revelado en el Nuevo Testamento por medio de la Encarnación: Dios que es Amor, se da a sí mismo en la Persona del Hijo, en el Actor. Los *Prolegómenos* recogen el instrumental dramático para mostrar mejor a ese Dios-Amor. El teodrama sólo aparece por tanto en el Nuevo Testamento, porque hasta entonces Dios sólo podía comprenderse como Autor de la creación, pero con la Encarnación, Dios aparece como Actor en el Hijo y como Director en el Espíritu Santo. Según Balthasar, sólo en el Teodrama se fundamenta y

⁷ “La teología está saturada de dramaticidad en cuanto al contenido y a la forma” (p. 19) y “la realidad ‘teatro’... pone en evidencia la dramaticidad de la existencia” (p. 21). “Así queda planteada la tarea de elaborar, a partir de la dramaticidad de la existencia, un *instrumentarium* aprovechable por una teodramática cristiana, en la que la dramaticidad natural de la existencia... se realiza plenamente en la dramaticidad ‘sobrenatural’... Este instrumental puede apoyarse primeramente en la interpretación del mundo con ‘teatro’ y deducir las categorías ya presentes en ella” (p. 124).

cobra su sentido el drama de la existencia, y en éste el propio yo como intérprete: “si en Dios hay que poner al Otro, el Verbo, el Hijo, entonces la alteridad de la creación ya no será una caída, una pérdida, sino una imagen de Dios, al tiempo que no es Dios” (RP: 287).

“La revelación de Dios no es ningún objeto para mirar, sino que es su propia acción en y para el mundo, la cual puede ser respondida, y así ‘comprendida’ por el mundo mediante su acción” (TD 1: 19).

Lo que nos une a Balthasar es la *dramaticidad*, presente tanto en la teología que él pretende explicar, como en la existencia en la cual nos situamos nosotros. Balthasar usa el teatro en primer lugar para mostrar quién es Dios, nosotros usamos el teatro para mostrar quién es el hombre (lo cual Balthasar también muestra pero sólo a partir de Dios). Para Balthasar, Dios se revela actuando en su drama, para nosotros el hombre se muestra actuando en el suyo. Lo que nuestro teólogo sostiene es que el drama del hombre es el drama de Dios, porque el teodrama es el único espacio de representación que hay, fuera de la obra dramática de Dios, que crea, interpreta y dirige Dios mismo, no hay posibilidad de ser actores.

Nuestro espacio dramático. Después de mostrar el espacio dramático de TD, pasamos a mostrar qué espacio consideraremos nosotros. Extraemos las características fundamentales de la estructura propuesta en TD, que hacen de ella un espacio en el que puede haber un yo. Estas características son lo *dialogal*, la *acción* y el *sentido*, que como veremos, coinciden básicamente con las características de lo dramático, comentadas por Peter Szondi y con las características del encuentro entre “yo y tú”, según Buber. El sentido en el espacio interpersonal humano se muestra en última instancia como amor, fundamento del diálogo y de la acción que le corresponde, en definitiva, el amor sería el principio de ese espacio, y por tanto, lo que tiene lugar dentro de él se puede leer sólo a la luz de este fondo de sentido: el sin-sentido del amor. Por eso el marco dramático se presenta como el lugar donde se *aclara* la existencia y donde se puede *comprender* quién soy yo, es decir, donde la existencia y el yo se iluminan con la luz del sentido y por eso se comprenden. Este marco ofrece, y por eso es luminoso, una polaridad básica para toda consistencia personal: *forma y amor*. Gracias a la forma hay diferencias, límites entre tú y yo, entre yo y yo mismo, sólo bajo una forma se

puede dar algo al otro, gracias a la forma se puede decir algo con sentido y reconocer su significado, y finalmente sólo en una forma personal puede uno devenir sí mismo: el yo, que donándose, aparece. Gracias a la forma, también puede haber una unidad entre tú y yo sin que ni el yo ni el tú dejen de ser ellos mismos, y una unidad en mí mismo sin que desaparezca la distancia entre ser y aparecer que garantiza la libertad de aparecer de una forma u otra, de actuar de una forma u otra. En virtud del límite que presenta la forma es posible *transformar*, es posible ir más allá de la forma diferenciadora entre tú y yo, para buscar una unidad, pero sin perder la forma, sino al contrario, readecuando forma y fundamento. Ese fundamento se irá revelando como algo que tiene que ser dramatizado para poder aparecer, que no está por tanto determinado, sino que depende de un yo libre. Ni esencialismo ni existencialismo son posibles en el espacio dramático, porque *para ser hay que actuar y para actuar hay que ser*. “¿Quién soy yo?” y “¿cuál es mi papel?”: sus respuestas coinciden en la acción dramática de *donarse* (en el espacio dialógico-dramático), cuyo fondo de sentido y fundamento es el amor. En definitiva, este espacio dramático hace posible que en la identidad personal quepa la diferencia que la hace viva, libre, dramática: la diferencia con su personaje y la diferencia con el tú. Comunicarse a sí mismo (*decir-se, dar-se y mostrar-se*) (E), es el único modo de ser yo.

¿Cómo puede ser él siendo *con* otros? ¿Quién es él en medio de sus disfraces? La respuesta sólo se puede encontrar en el diálogo y el drama, cuya ley respeta la unidad dialógica. Esa *ley* (causa, razón o fundamento) se descubrirá plenamente a la luz de la pregunta con la que se cierra la valoración de la identidad personal como forma dramática: *¿porqué la identidad personal sí importa?* (Acto III. II). El espacio dramático lo encontramos en Balthasar explicado y analizado en unas *diferencias* (entre la finitud de la representación y su significación infinita, entre el actor y su papel, entre las diferentes responsabilidades del actor) y en unos *elementos* (tríadas de la producción y la realización). Nosotros nos valemos de la analogía para mostrar que ese espacio dramático, por lo que tiene de espacio de *diferencia y unidad*, de *acción* y de *sentido*, es el único lugar donde se puede aclarar quién es el hombre y quién soy yo, y donde el yo puede auténticamente configurarse como un *ser individual*. Como veremos, no es obvio que estas dos realidades, ser e individuo, se puedan dar simultáneamente, sin embargo en el espacio dramático es posible.

Otras obras de Balthasar, además de TD, también han contribuido a levantar nuestro escenario. Estas son en primer lugar *La verdad del mundo* (TL 1), en segundo lugar, el célebre artículo *El camino de acceso a la realidad de Dios* (CAD), escrito para

la Enciclopedia *Mysterium Salutis*, y recogido también en la obra *Spiritus Creator* (1967/2004); en tercer lugar *Intento de resumir mi pensamiento* (RP), publicado en la revista *Communio* en 1988, y en cuarto lugar, el último volumen de *Gloria: Metafísica. Edad Moderna*. Estos textos vertebran este estudio junto con TD. Otras obras de Balthasar contribuyen también a ello, pero de modo más o menos puntual, en cualquier caso sin la centralidad de aquéllas.

3. Método

*“Lo novedoso, y tal vez atrevido de este ensayo justifica quizá el miedo con que lo doy a la publicación. El modo con que aquí se echa mano de la filosofía y de la teología para explicar obras de arte, y a la inversa, cómo éstas, sin consideración esencial de sus cualidades estéticas, se toman aquí en relación con las investigaciones de problemas históricos, podría parecer un método extraño, y el éxito de tal método será su única justificación”*⁸.

Así introducía Balthasar su propia tesis en 1929 (*Geschichte des eschatologischen Problems in der modernen deutschen Literatur*), también nosotros confiamos en que el método que seguimos en este estudio se vea justificado al final del mismo. Aquí se han unido filosofía y teatro, con el trasfondo claramente teológico que aporta la obra de nuestro autor principal. Hasta el final, una de las principales tareas ha sido la de tomar de cada ámbito lo necesario para nuestros objetivos y saber mantener la tensión de la distancia, es decir, saber “transponer” -como Balthasar explica- conceptos, ideas, del teatro o de la teología, y aplicarlos a un estudio sobre la identidad personal. Hacer esto sin que la forma resulte ajena a la cuestión tratada, ha sido posible gracias en primer lugar a la labor previa de autores como Balthasar, que ya habían corrido delante de nosotros en el terreno de la analogía y la transposición de conceptos, en una temática cercana a la nuestra. De él hemos aprendido a *navegar* de un saber a otro, sin la necesidad de justificar cada salto por medio de un rodeo argumentativo; basta mostrar la semejanza y la diferencia (analogía) entre las realidades aludidas (por ejemplo entre el yo y el actor) para que se pueda reconocer en cada semejanza señalada, una nueva

⁸ P. Heinrich, en *Communio* (1989: 360).

perspectiva de la cuestión, que así resulta iluminada de un nuevo modo. La identidad personal se muestra aquí como forma dramática, forma que hemos encontrado mirando al teatro y a la existencia, y también hacia el horizonte de sentido en el que ambos coinciden y pueden ser comprendidos y juzgados por un observador. Mediante este <<mirar>> simultáneo se puede comprobar que la forma de la identidad personal es dramática. No obstante era preciso no confundir los campos, para que la analogía siguiese siendo válida. Esa distancia es necesaria para que las distintas disciplinas puedan seguir iluminándose mutuamente y así puedan conocerse nuevos aspectos de cada una. Si, haciendo uso de la analogía, decimos que <<yo soy un actor>>, estamos diciendo entre otras cosas, que hay una diferencia entre el actor y nosotros. Sin esa diferencia no podríamos hablar del actor como la imagen que refleja la cuestión. “Ni identidad ni contradicción, sino analogía” (FA: 64). Balthasar recorre un *camino analógico* para explicar el “ser del mundo”, nosotros lo emprendemos para ir de la *imagen* (que en nuestro caso es el teatro) al *arquetipo* (la existencia humana, en la cual se configura y se muestra la identidad personal)⁹.

Se podría resumir nuestro método de investigación como un *seguir los vestigios* de la identidad personal en la existencia a través del <<espejo transparente>> del teatro, en el cual encontramos en primer lugar un *instrumental* (TD 1) dispuesto para acoger la forma dramática del yo. A partir de ese espacio dramático, expuesto en sus elementos y diferencias, podemos incorporar a esa estructura lo que otros, como Peter Szondi o Robert Abirached, han dicho sobre teatro y existencia. Pero antes de llegar a la analogía teatral (Acto II. II) es necesario sin embargo preparar el terreno, es decir, se ha de presentar primero la realidad dialógica del hombre, sin la cual el teatro le resultaría una forma extraña. Esta parte previa, titulada *La Configuración dialógica del yo* (Acto II. I), toma como referencias al propio Balthasar y a autores del principio dialogal, como Martin Buber y Gabriel Marcel. En el tránsito de un tipo de configuración a otro aparece Maurice Blondel con *La Acción*, acción como “vínculo substancial” que nos abre la puerta al drama.

Permanecer en la polaridad de teatro y existencia es imprescindible para que tanto uno como el otro puedan mostrar el fondo de sentido que les configura, fondo que hace comprensible la figura del yo o la figura teatral, sea cual sea. Sin este horizonte no tendríamos más remedio que limitarnos a *describir* las características del yo y del teatro,

⁹ Los dos caminos usados por Balthasar son el analógico y el catalógico, explicados en *La encrucijada y la analogía* (Acto II. I. 1. b. α) o también en TL 1: 20.

permaneciendo en tal caso como realidades simplemente distintas, sin unidad. Pero porque consideramos ese fondo podemos introducirnos en *metafísica*: *ser yo o no ser yo* no es sólo una cuestión de propiedades o cualidades (bien lo saben los que en el ámbito anglosajón buscan un criterio constitutivo de identidad personal en lo puramente fenoménico, pero sólo encuentran criterios de evidencia, como veremos al comienzo del Primer Acto). Resulta difícil cruzar la barrera fenomenológica si únicamente se presentan las apariencias del yo. Pero si se colocan sobre el fondo adecuado *aparece* el ser y el significado y aparece también la propia figura con perfiles nuevos.

Este método ha sido nuestro camino particular hacia la forma final, hacia el Tercer Acto y la conclusión, por eso quizá podríamos decir que es un *método dramático*, porque <<pone en escena>> a los autores y sus teorías, a los conceptos de un ámbito y de otro, para que cada uno muestre su auténtico rostro, de tal modo que al final se puedan confrontar, haciendo salir a la luz la forma justa de la identidad personal, su forma dramática. Por nuestra parte, vemos también la forma de la investigación (la estructura, el orden, la expresión...) como resultado de este método dramático y, a la vez, como la forma en la que podemos comprender el tema en cuestión. A continuación se introduce esta forma y orden, así como sus contenidos fundamentales.

4. Representación en tres actos

En el *Acto I* se plantea principalmente la cuestión que se va a investigar: *El problema de la identidad personal* (Parte I) y los dos primeros intentos de solución que serán confrontados: *la solución impersonal* y *la solución personal y narrativa* (Parte III). El problema será comprendido como un conjunto de tensiones que el yo encuentra en su pretensión de unidad y permanencia. La pregunta que mejor recoge la inquietud fundamental sobre esta cuestión aparecerá, ya hasta el final, bajo la formulación *¿quién soy yo?* Pero no todos los que reflexionan sobre la identidad personal están de acuerdo que en que el problema consista en encontrar un *quién*; buena parte de la filosofía analítica anglosajona plantea la cuestión de modo diferente. Veamos: ¿por qué puedo decir que yo ahora soy la misma persona que el niño de la fotografía de hace treinta años? Para poder responder, algunos filósofos buscan un *criterio de identidad personal a través del tiempo*, entre las cualidades que hacen a la persona ser *como* es: su

conciencia, su memoria, su cuerpo... De ahí que la pregunta por el yo termine formulándose como *¿qué es la identidad personal?* o *¿qué es ser persona?* (según la distinción de Ricoeur entre la pregunta *qué* y la pregunta *quién*), con el consiguiente problema de tener que decidir cuál es el criterio que identifica a la persona: este criterio tendría que ser constitutivo, sin embargo, ¿cómo puede escapar la tendencia reduccionista de los criterios de evidencia, si tan sólo existen unos datos objetivos acerca de algo que venimos llamando *yo*? ¿Puede haber desde un punto de vista reduccionista algún criterio de identidad personal? Las respuestas se bifurcan: algunos buscarán un *elemento* que haga al yo permanecer él mismo a través de los cambios (un *qué*, cuya respuesta nunca podrá sin embargo ser un criterio constitutivo de identidad), otros negarán que este elemento exista. *La interpretación histórica del problema actual* (Parte II) intenta encontrar la línea que conduce a un yo objetivado, reducido a sus apariencias, del que ya no se puede decir que *sea*, ni que sea *alguien*. En este recorrido desde Locke hasta los planteamientos actuales que siguen su línea, se puede ver el origen del problema y por tanto una vía posible de solución.

En ese segundo camino emprendido por los que niegan que exista tal elemento constitutivo de la identidad personal, comienza más propiamente nuestra investigación, porque comienza la confrontación dramática entre las principales propuestas: en este punto, la razón decide que <<la identidad no consiste en *algo*>>, y aunque aún es sólo el aspecto negativo de la cuestión, aquí se bifurcan ya las soluciones al problema de la identidad personal. Se trata de la Parte III: *Intentos de solución al problema de la identidad personal*, para cuya exposición tomamos a tres autores representativos. Por un lado Parfit: él se presenta a sí mismo como “reduccionista” y defiende la inexistencia de algo llamado “identidad personal”. “La identidad no es lo que importa”. Pero, ¿por qué no (o por qué si) importa? La respuesta comenzará en el Primer Acto y terminará en el Tercer Acto, cuando la identidad personal *aparezca* realmente y podamos entonces juzgar su *valor*. Por otro lado están los que apuestan por una solución “no reduccionista” y, dado que rechazan la posibilidad de que exista un elemento constitutivo, la identidad consistirá para ellos una *relación de unidad personal* entre el cambio y la permanencia. Aquí encontramos a Charles Taylor y a Paul Ricoeur, cuyas teorías narrativistas acerca de la identidad pretenden ser una solución personal de la cuestión. Esta forma narrativa admitiría la pregunta *quién soy yo*, alejándose así del *qué* reduccionista que los buscadores del mundo anglosajón no logran encontrar.

Para la *valoración de la identidad personal como forma narrativa* (Parte IV), se comparará la solución impersonal con la solución narrativa. El criterio para juzgar la forma narrativa será la cercanía o alejamiento respecto a una solución personal que ha sido ya esbozada al principio, y que será completada al final de esta parte. Aquí se podrá ver si la *forma narrativa* es realmente una *forma personal* o no, y por qué. Los *aspectos negativos* de la forma narrativa constituirán nuestra referencia para juzgar posteriormente la forma dialógica del yo. Ésta nueva forma tendrá que superarlos para alcanzar una mejor solución personal al problema.

En el *Acto II* comienza un recorrido hacia la configuración dramática del yo y se divide, por así decir, en dos grandes “escenas”, desarrolladas cada una de ellas en tres puntos, que tratan de recoger tres aspectos: 1. un comienzo de dicha configuración, 2. el lugar donde dicha configuración se completa y 3. una valoración de la forma alcanzada.

La configuración dialógica del yo (I): 1. *Del tú al yo.* Para explicar la configuración dialógica, comenzamos buscando en el tú una vía de acceso al yo, a través del principio dialogal (Buber y Marcel) y de la valoración que Balthasar hace del mismo, así como de su propia propuesta dialógica. 2. *De la acción al yo.* Pero el camino del tú al yo se muestra en sí mismo abierto a la acción, una acción capaz de configurar un yo único. Blondel nos presenta primero esta acción como vínculo substancial del propio yo, y posteriormente, de nuevo Balthasar aclarará la relación esencial entre estos dos caminos. En *El paso estrecho hacia el yo*, aparecen por fin los elementos que, al ser reunidos en un espacio dramático, formarán parte en la siguiente escena de la forma dramática de la identidad personal. 3. La *valoración de la identidad personal como forma dialógica* es el fruto de la comparación entre la forma narrativa y la nueva forma dialógica. Por último, se considera la acción que tiene lugar en este ámbito dialógico, como el impulso que reenvía al yo a otro espacio más amplio: el espacio dramático, que será contemplado en la siguiente parte.

La configuración dramática del yo (II): 1. *El espacio dramático* es el espacio donde son posibles la diferencia y la unidad simultáneas, necesarias para poder responder a la pregunta quién soy yo sin reducir las tensiones y ofreciendo al mismo tiempo una forma reconocible, unitaria, única. Para llegar a este espacio se presentan dos caminos, ambos necesarios: del diálogo a la unidad de un espacio dramático absoluto, es decir, del *movimiento* dialógico a la aparición del *espacio* dramático unitario (Szondi) y del espacio abierto por las diferencias que el propio yo encuentra en

su existencia, al diálogo dramático, es decir, de la estructura al movimiento dialógico que hace aparecer realmente el espacio dramático (Balthasar). 2. *La forma dramática en von Balthasar* es el intento de explicar la comprensión de lo dramático de nuestro autor, de quien tomamos la idea de “forma dramática”, bajo la cual comprendemos al actor. Todavía nos movemos aquí en el terreno exclusivamente teatral. Se trata de definir al actor de tal modo que posteriormente podamos reconocer al yo en su figura. 3. *La identidad personal como forma dramática* trata de mostrar que la forma dramática del actor se adecua a la situación dramática del hombre en su existencia: el hombre, claramente definido por múltiples diferencias que parecen obligarle a una forma determinada, puede sin embargo ser libre dentro de esa forma. De modo semejante, el actor se encuentra en un espacio que parece totalmente definido, en el que a pesar de todo es libre. Su libertad, como la libertad del hombre, es *dramática*. Por último, la forma dramática del yo se descubrirá como la forma que mejor manifiesta *quién soy yo*, y ello por medio de una acción dramática que se muestra, en el marco del drama, fundamentalmente como *donación* de sí.

En el **Acto III** se ofrece *La valoración de la identidad personal como forma dramática* (Parte I) por medio de una confrontación final entre la forma narrativa de la identidad personal y la dramática. De este modo aparece la *solución personal dramática* al problema del yo, solución que no ahorra las tensiones problemáticas y no <<resuelve>> la cuestión con una respuesta única, deducible de sus premisas, como cabría esperar quizá de una respuesta discursiva. Por el contrario, esta peculiar solución es como una no-solución, que consiste en no resolver las tensiones sino en acentuarlas, pero dando al yo una unidad, un ser y un sentido, distintos al que ofrecía la narración de sí. Finalmente aparece la *identidad personal como Gestalt dramática*, como la forma propia de una unidad, de un ser y de un sentido que se mostrarán en ella como dramáticos, como el único modo en el que puede haber identidad personal.

En segundo lugar hemos querido retomar una cuestión planteada al principio, cuando se exponía la solución impersonal de Parfit; ahora es tratada bajo el epígrafe: *¿Por qué la identidad personal sí importa?* (Parte II). A la luz de la forma dramática del yo como actor, la importancia de la identidad personal adquiere al menos nuevos matices. Aquí, la pregunta por el *valor* y la pregunta *por qué*, se unen dando lugar a una cuestión metafísica que requiere acudir a los fundamentos del valor mismo. Después de examinar *el problema de la importancia* (1) y de valorar *la importancia de la identidad*

narrativa del yo (2), finalmente, *la importancia de la identidad dramática del yo* (3) nos descubre por qué importa el yo, pues para saber si importa o no, hay que saber por qué importa: ¿importa para algo o importa porque sí?, ¿importa por otra cosa o importa por sí mismo?, ¿de dónde le viene su valor?, ¿qué hace valiosa a la identidad personal? Gracias a la pregunta *por qué sí importa* y a que ha sido formulada al final de la investigación, ha salido a la luz la tesis fundamental, se ha llegado a explicar en profundidad el título de la tesis: *identidad y donación*.

En tercer y último lugar proponemos por tanto como conclusión el título mismo: *Identidad y donación* (Parte III). Tras haber clarificado la cuestión del valor y de la cuestión de la forma dramática de la identidad personal, tenía que retomarse por última vez la pregunta original: *quién soy yo* (1). La palabra identidad cobra aquí su auténtico significado en relación con la persona, entendiéndose como un llegar a ser en su propia acción aquello a lo que aspira, lo cual no puede ser simplemente un ser y una forma, concebidos como el punto final de una transformación. ¿Qué quiere el yo? ¿Qué quiere el hombre? ¿A qué aspira cuando actúa, qué busca alcanzar cuando *se dona*? Bastan estas preguntas como introducción por ahora. *La configuración del yo en el drama cotidiano* (2) es un intento de acercar un poco más las conclusiones al terreno de la vida, al núcleo de lo dramático, que es el ámbito de la relación entre yo y tú, espacio donde el yo deviene él mismo. ¿Cómo llega el yo a ser él mismo? En esta ocasión, Ferdinand Ulrich nos sitúa en el ámbito de la existencia, en el espacio del límite entre yo y tú que ha de saber guardarse y traspasarse para ser uno mismo, para que el otro también sea y podamos ser nosotros gracias a la *unidad dialógica*. Nuestra última palabra se descubre como *Ser yo: amar en tres actos o el puente de San Luis Rey* (3). No se pretende añadir nada nuevo, por el contrario esta parte nos remite de nuevo al principio y al final, al fundamento y a la forma, porque amar es el *puente* que hace aparecer el fundamento en la forma y, por tanto, este tercer punto es el compendio de los tres actos: la cuestión fundamental del principio, el yo, *aparece* en esta *acción*, por tanto la forma es una identidad diferenciada, en la que sin embargo hay espacio para otros, para la libertad, para una nueva acción y un yo nuevo. En definitiva, la identidad personal pasa por ese *verbo puente*.

5. El *cuarto acto* o la vida

Este trabajo parte de una contradicción insoluble que hay que asumir y que consiste en que lo que aquí se afirma sólo en la vida tiene su ámbito de validación. Al igual que una obra de teatro no es creada para ser escrita o leída, sino para ser representada, del mismo modo nuestra representación en tres actos, no puede ser juzgada adecuadamente si no se realiza en la vida, si no se pasa al escenario de la existencia y se actualiza lo dicho aquí. La verdad que puedan contener estas páginas sólo puede comprenderse auténticamente en la existencia. Este *cuarto acto* no es la aplicación práctica de una teoría, sino la teoría misma; lo que la identidad personal *es*, no se puede comprender de modo abstracto sobre un papel, o sobre otras personas como si fuésemos espectadores, sino que hay que ser actor y comprender en uno mismo lo actuado. No somos actores de ninguna vida más que de la nuestra, la única identidad que podemos conocer realmente es la que dramatizamos en la existencia.

Esta representación en tres actos ofrece tan sólo una imagen, presenta el espacio dramático de la existencia en el que el yo, si quisiera, podría actuar, podría dar un color personal a estas páginas, pero sin el *cuarto acto* serían palabra muerta. Están como a la espera de que un yo las actualice, las dramatice en sí. Si no existiera la vida, por tanto, si esta tesis no se pudiera *realizar*, nada de lo dicho tendría sentido. Si no hubiese ningún <<drama de la existencia>>, si la analogía no fuera cierta, este trabajo no tendría sentido porque nunca podría *hacerse* verdad.

Por último, para actuar es necesario, como veremos, decir *sí* a la vida, al ser, a uno mismo. Sin este *sí*, dado por encima de la lógica y en razón de un diálogo, no hay posibilidad de salir del propio círculo monológico hacia el tú, hacia el drama, y desde allí, en la acción de darse, encontrarse de nuevo con uno mismo, para desde mi nuevo yo, dar de nuevo. “Ésta es la naturaleza de un sí: atar al que lo pronuncia y a la vez dejarle plena libertad en la con-figuración. Quien lo pronuncia lo llena con su personalidad, le da su peso específico y su color único, y a la vez él mismo es formado, liberado y realizado por su sí” (A. von Speyr)¹⁰.

¹⁰ Adrienne von Speyr, médico de profesión, colaboró con Balthasar desde los años 40 y hasta su muerte en 1967. Como dijo en una ocasión el propio teólogo, su obra es inseparable de la de von Speyr y “en su conjunto y aunque no se puedan calcular las dimensiones, yo he recibido más de ella que ella de mí”.

Cuestiones prácticas y agradecimientos

Antes de comenzar conviene tener presentes algunas cuestiones de forma en lo que se refiere a la escritura.

Las citas aparecerán normalmente en el cuerpo del texto y las referencias se indicarán por medio del autor, el año y la página del escrito citado. Las notas a pie de página tienen como fin principal aclarar o profundizar algo más acerca de lo que se dice en el texto principal, por eso éstas incluyen también a veces citas de autores con su referencia correspondiente.

Dado que la mayoría de las referencias constan de dos años, uno correspondiente a la primera edición en versión original y otro correspondiente al año de publicación del texto que nosotros utilizamos, tan sólo se señalarán los dos años la primera vez que se cite una obra, tomando posteriormente sólo el año del texto que nosotros manejamos. Por ejemplo: la primera vez que se cite a Taylor, se escribirá *Taylor 1989/1996: p.*, pero posteriormente aparecerá como *Taylor 1996: p.* Con ello se intenta hacer la lectura más amena, reduciendo en la medida de lo posible la repetida interferencia que supone de por sí la cita en el texto. También, si se está citando por segunda vez sucesiva la misma obra de un mismo autor, tan sólo se señalará la referencia por medio de la página. Otro modo de señalar la referencia será el uso de abreviaturas, éstas servirán para identificar algunas obras citadas con especial frecuencia en el texto¹¹.

Se ha procurado seguir una regla en el uso de los signos que tienen como fin resaltar lo que se dice. Estos signos y sus funciones son los siguientes: la letra *cursiva* simplemente subraya, aunque también se usa para las citas con las que se abren algunos de los capítulos; las comillas “...” señalan la literalidad de lo que un autor ha escrito; los signos <<...>> se usan cuando se quiere expresar el pensamiento no literal de un autor, o se quiere resaltar un pensamiento propio que ya se había expresado anteriormente, en cualquier caso son siempre un modo de subrayar evitando las comillas; los corchetes [...] aparecen en medio de citas literales de otros autores y sirven para hacer una aclaración o introducir una palabra que ayude a la mejor comprensión de la cita; el entrecomillado simple ‘...’ se usará para señalar la cita que

¹¹ La mayoría de las abreviaturas de las obras de Balthasar se han tomado de una de las tesis en español sobre el autor: S. G. Acuña, *La decisión cristiana: la fundamentación de la ética cristiana según el pensamiento de Hans Urs von Balthasar*, Valencia, Edicep, 2002.

otro autor escribe en su propio texto, de modo que se pueda diferenciar mejor la cita dentro de cita.

Por último una palabra de agradecimiento a todos aquellos que con su actuación hicieron que esta pequeña representación tuviera lugar, realmente son tantos que nadie los podría contar. Algunos de estos contribuyeron de modo especial a que amor y forma encontraran una unidad en esta *forma dramática*, unas veces brindaron el espacio, cimientos de piedra sobre los que poder construir, otras el movimiento, de modo que mediante la decisión, palabra o la acción oportunas, las escenas fuesen corriendo hasta el último acto, y de este modo la forma obedeciese a su vez a la vida que crecía en ella, otras veces consiguieron que lo que cobraba tintes de tragedia regresase al drama original, y así, poco a poco, logramos llegar juntos a este fin. Gracias porque en esta noche de teatro clara se ha podido comprender algo del misterio de un yo, en cuya extrema finitud y sin saber bien cómo, se encarna siempre de nuevo, cuando interpreta su papel, algo de otro mundo.

ACTO I

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD PERSONAL Y UN RECORRIDO HACIA SU SOLUCIÓN NARRATIVA

I. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD PERSONAL

1. El problema de la diferencia

Que la identidad personal se nos presenta como un asunto problemático es algo obvio, pero *¿por qué?*, ¿por qué resulta tan inaferrable?, ¿o es que acaso nos empeñamos en llegar a esclarecer un núcleo identitario que no existe, o quizá nos falta algún elemento no tenido en cuenta?, quizá se esté buscando en el lugar inadecuado, o quizá sea simplemente un problema insoluble. En cualquier caso el problema existe para nosotros ante todo como cuestión filosófica y existencial, lo cual se ve en la recurrencia del tema en la historia del pensamiento y, de forma más o menos consciente, en la propia vida de cada uno. Incluso aquellos que llegarán a negar que haya un problema así, lo harán después de haber confrontado racionalmente distintos argumentos y de haber dejado a un lado las intuiciones más profundamente arraigadas del hombre, como por ejemplo, el ser un yo, o que mis pensamientos o mi cuerpo son míos. Como veremos, lo filosófico y lo existencial de la pregunta serán inseparables, reconduciéndose uno al otro en la búsqueda de una respuesta, señalando los aciertos y las insuficiencias de las soluciones dadas. En unos cuantos trazos, se mostrarán los interrogantes principales que despierta la identidad personal, con la intención de contextualizar las futuras respuestas y ofrecer así un marco crítico para poder juzgarlas. Si en este trabajo se ofrece una posible respuesta será a partir de este marco, que será completado y mostrado posteriormente con la ayuda de *otro marco*.

En primer lugar encontramos al hombre como una *unidad*, percibimos a cada uno como un todo, un conjunto que a primera vista rebosa coherencia: antes de entrar en reflexiones complejas, percibimos que su cuerpo es uno, sus movimientos son armoniosos, su lenguaje es coherente. Su vida en conjunto nos transmite la idea de una cierta unidad. Pero dicha unidad no está exenta de *diferencia*. Nuestros problemas

respecto a la identidad personal comienzan cuando, junto a la unidad aparente, descubrimos aspectos que, por así decir, la rompen o la dejan cuando menos en entredicho: *yo* puedo *pensar* y puedo *decir* lo que pienso, y puedo también mentir, yo *puedo hacer* multitud de cosas, yo *hago* de hecho multitud de cosas, yo *quiero* ser de determinada manera, yo *soy* de determinada manera, etc. Entonces, lo que entendíamos por ser éste quien soy, se desdobra en múltiples diferencias, con las cuales se pone de manifiesto un problema: ¿qué significa ser una persona?, o más sencillamente ¿*qué o quién soy yo*, bajo las múltiples capas con las que se cubre el yo... y con las que también se muestra? Por tanto, partimos de la dificultad que encuentra la razón para considerar algo como unitario (porque así lo reclama la pregunta *qué o quién*) cuando no aparece como tal: esto es lo que llamamos el *problema de la diferencia*.

Entre las tensiones o diferencias que encontramos en ese “todo” que es el hombre, vamos a destacar dos, pues parecen ser la raíz a su vez de otras diferencias y además resultan claves para comprender las distintas posturas acerca del problema de la identidad personal.

En primer lugar, encontramos que el hombre *es*, pero también que *es de determinada manera*, es decir, siempre que intentamos acceder al ser de este hombre o de mí mismo, tropezamos con una apariencia. Esta tensión principal entre *ser* y *aparecer* que todo objeto alberga en sí, resulta especialmente llamativa en el caso del hombre, donde la diferencia se hace sospechosa e incluso humillante para la razón, que busca una explicación del ser de las cosas. Decir lo que las cosas son, decir quién soy yo, no parece tan fácil cuando aquello que de suyo es diferente (el ser y la apariencia de algo) no se puede aprehender más que en su unidad indisoluble en la conciencia. Si sólo puedo saber lo que soy observando y discurriendo acerca de las formas bajo las cuales soy, cómo podré llegar más allá de esas formas, ¿habrá un “más allá” de estas formas, una unidad profunda que permanezca? Quizá sólo haya formas, cambios sucesivos, quizá estemos buscando algo inexistente, o quizá también, no hayamos encontrado aún la forma adecuada de comprender el yo. Esta tensión entre lo que soy y los modos diferentes en los que soy, es descubierta por la conciencia sobre todo ante el hecho de la *decisión*. La libertad con la que yo (el mismo yo en cada caso) puedo aparecer, reclama a la conciencia una explicación para la propia vida, porque ha de elegir conforme a algún criterio. Por un lado soy alguien, eso es lo que el sentido común nos dice, pero por otro lado estoy fundamentalmente abierto, pues puedo ser de muchas maneras, y

percibo que ser de una manera es radicalmente distinto a ser de otra (por ejemplo matar a alguien o salvarle la vida, resulta intuitivamente muy diferente en el orden de mi ser persona). Estamos expuestos a muchas formas e incitaciones a ser de una u otra forma, sin embargo, no nos vale cualquier cosa: la misma libertad que nos hace dueños de nuestro ser y nuestros actos, nos hace *responsables* de ellos. La identidad personal resalta también por la rara característica de ser algo *aún por hacer*: somos alguien que paradójicamente busca la identificación con una forma para poder ser, buscamos ser así, ser yo. Por eso, ser éste o aquél es algo que *nos importa*, al menos intuitivamente. Respondemos de este ser que somos con una determinada forma, la cual a su vez nos conforma como *este* ser y no otro. Hay una unidad entre ser y aparecer que, de algún modo, sólo puede aprehenderse en su misma diferenciación.

La segunda tensión es la existente entre *individuo* y *comunidad*. La diferencia entre mi yo y el de los demás resulta evidente sólo hasta cierto punto, pues ¿dónde reside lo exclusivamente mío?, ¿por qué soy diferente de él o ella? <<Ser parte>> de la sociedad tiene consecuencias para el individuo: en él hay muchos factores que lo configuran y que son comunes a otros muchos. Desde la psicología y la sociología llegan voces proponiendo la *adaptación* al ambiente como solución a diversos problemas del individuo, o bien la *limitación* a la pequeña parcela que la sociedad le concede para ser él. Pero si siempre aparece con un papel determinado en la sociedad, ¿dónde queda el yo singular? Además de limitarse al espacio propio y asignado, en el cual la comunidad puede conformarle al conjunto, puede también buscar la supresión de la tensión que mantiene con la comunidad en una especie de *identificación* con el todo, donde el yo, para llegar a su esencia última, busca eliminar la diferencia que le hace no ser. Su individualidad limitada es vista en este caso más bien como pérdida de ser y por tanto tendrá que identificarse con ese todo para recuperarla, perdiendo así, como consecuencia de menor importancia, su propia personalidad individual. Ambas actitudes buscan en el fondo la individualidad intransferible, lo más propio del yo, pero por caminos distintos: la separación o delimitación y la identificación o alienación. La tensión que crea la diferencia es algo difícil para el hombre.

Hemos dicho que la libertad despierta la pregunta por la identidad, porque soy responsable de mis decisiones, pero sin embargo formo parte de un conjunto mucho mayor que mi propia individualidad, cuyas leyes e influencia sobre mí desconozco en gran parte y que, en cualquier caso, apenas puedo controlar. Quisiéramos quizá ser por fin nosotros mismos, pero estamos desde el principio atravesados por la relación con

otros, por tanto la pregunta por lo propio, no es absurda: lo que soy, ¿lo he recibido o lo he elegido? Si lo he recibido ¿cómo puedo ser yo?, y sobre todo, ¿por qué actúo como si eligiese?, y si lo he elegido, ¿cómo puedo entrar en relación con los otros sin desaparecer yo o sin hacer desaparecer al otro? Quizá nuestra tarea como individuos en comunidad, consista en encontrar un equilibrio entre lo común y lo propio, lo recibido y lo elegido, pero entonces, ¿siempre habría algo o alguien que me expropia o hace disminuir mi autonomía? Y cuando la ejerzo, ¿no se arruina lo común que pudiera haber entre varios?, ¿no se rompe en cualquier caso el equilibrio? Son preguntas antiguas pero claves, si se quiere desplegar el dominio semántico de la identidad personal.

2. El criterio de identidad

En cualquier caso hay un dato inexorable: el individuo cambia, su apariencia se transforma. La diferencia entre el ser y el aparecer del yo se pone en evidencia con el paso del tiempo, motivo por el cual algunos consideran el tiempo como “factor de semejanza” (Ricoeur 1990/1996: 111). Entonces, ¿cómo podremos decir que el individuo sigue siendo el mismo y no es otro? Algunos piensan que haría falta un criterio de identidad a través del tiempo que nos permita decir si las distintas apariciones del yo son la misma persona. La pregunta por el yo, a la luz de la diferencia, sonaría así: ¿qué mantiene al sujeto como él mismo a pesar de los cambios? Aquí las respuestas se dividen básicamente en dos: 1. la unidad de la persona se mantiene por algún *elemento irreductible* que permanece idéntico a través de los cambios y, enfrentándose a esta postura, se dice que 2. *dicho elemento no existe*. En el primer grupo, cabe hacer una segunda división: 1.1. ese elemento o sustancia de la cual dependería la mismidad puede ser algo inmaterial (el alma, la mente, la conciencia, etc.) o bien 1.2. material (el cuerpo, una parte del cerebro, un elemento desconocido, etc.), en cuyo caso hablaríamos de un *criterio de evidencia* para identificar a alguien como la misma persona en dos momentos diferentes, y no de un criterio constitutivo, como cabría suponer llegado el caso, dentro la concepción dualista¹². Dentro del segundo

¹² Entre los criterios *de evidencia* y los *constitutivos* hay una diferencia fundamental: los primeros son los únicos que cabe aplicar cuando se intenta definir el yo exclusivamente según los datos objetivos que percibimos de él, es decir, cuando se considera sólo lo “objetivo” del sujeto. Dado que lo que podemos decir de este modo sobre el yo, son en realidad *cualidades* del yo, la pregunta por lo que constituye a la persona queda sin respuesta. De ahí que, en el caso del objetivismo reduccionista, el problema de la

grupo cabe también otra subdivisión: 2.1. la identidad consistiría en todo caso en una serie de propiedades que se tendrían en mayor o menor grado y por tanto, el concepto de identidad se podría reducir a esta gradación de cualidades, concluyendo finalmente que la identidad es una entelequia o una mera forma de hablar; o bien 2.2. la identidad consiste en una relación de unidad personal entre el cambio y la permanencia. El problema en esta última subdivisión será el de encontrar la forma adecuada de mediar la diferencia o de encontrar la relación de pertenencia a mí mismo de aquello que parece múltiple. Como decimos, no se buscará *algo* que garantice esa relación, sino una *forma* que haga de la diferencia una identidad. Qué tipo de forma será esta, es lo que principalmente trataremos de averiguar con esta investigación.

Veamos un esquema ilustrativo que facilite la comprensión acerca de las distintas respuestas a la pregunta por el criterio de identidad personal *¿En qué consiste ésta?*:

1. Consiste en un elemento irreducible: concepción simple o sustancialista.
 - 1.1. Elemento inmaterial: criterios constitutivos.
 - 1.2. Elemento material: criterios de evidencia.
2. No existe dicho elemento: concepción compleja.
 - 2.1. Consiste en una gradación de cualidades, la identidad es sólo una forma de hablar.
 - 2.2. Consiste en una relación de unidad personal entre el cambio y la permanencia.

identidad personal se desplace a una discusión sobre criterios de evidencia. Parfit critica a todos aquellos que, siendo positivistas y afirmando guiarse sólo por lo que podemos percibir como objetos de la conciencia (cualidades), buscan en cambio el “elemento” en el cual consiste la identidad personal (sustancia o elemento constitutivo). Por ello, él hará su propia clasificación de las concepciones acerca de la identidad personal: los *sustancialistas* serán los partidarios de la “further fact view” (lo constitutivo de la persona es un “hecho más allá” de los datos), independientemente de que el inicial punto de vista sea reduccionista-objetivista o dualista. Por ejemplo, sostener que lo que hace a una persona ser quien es una parte del cerebro, entraría dentro de la “further fact view”, al igual que sostener que lo constitutivo de la persona es algo puramente inmaterial). Los verdaderos *reduccionistas* serán en cambio los que no consideran que exista un “further fact”. Si uno se encuentra dentro de este grupo no puede preguntarse por criterios constitutivos –dice Parfit–, sería contradictorio. El dualismo plantea otros problemas, pero no el de la confusión entre criterios de evidencia y constitutivos, puesto que se parte de una diferencia básica entre ser y aparecer, pero además sustancializada. Para los dualistas, el criterio constitutivo coincidiría con el elemento inmaterial considerado como sustancia de la persona. No habría un problema de unidad porque en el fondo tampoco lo hay de una diferencia, ya que la persona sería esencialmente una sola cosa: la mente, la conciencia, el alma, etc.

Pero aún queda abierta una pregunta: ¿de qué forma entra el *otro* en la configuración de la identidad? Parece que las opciones son sustancializar el yo o dejarlo totalmente indeterminado a expensas de la libertad propia y ajena, en medio del ya conocido conflicto entre la ley individual y el sometimiento a los otros, entre autonomía y servidumbre. De nuevo, ¿puede el sujeto *configurarse* a sí mismo?, ¿de dónde *procede esta forma* que el yo pretende darse para poder ser él?

3. Planteamientos de la pregunta por la identidad personal

El problema que el yo nos plantea con sus tensiones (ser-aparecer, yo-otro, y todas las que dependen de ellas) puede ser propuesto de diferentes modos según cómo se consideren dichas diferencias y la mediación de su unidad. Si estas diferencias son un hecho, así como también la necesidad de una unidad entre ellas, entonces las teorías de la identidad compondrán sus preguntas según entiendan esas diferencias y la mediación de su identidad.

Así, ante un mismo dato (por ejemplo la autoconciencia) los autores reaccionan con teorías explicativas muy distintas. Aquellos que consideran que sólo existen esos “modos de aparecer” y nada más, o por lo menos, que no podemos suponer que haya algo más, puesto que ese algo más no es observable empíricamente, son conocidos como *reduccionistas*. Cuando este positivismo se cuestione el problema de la identidad personal, lo hará preguntándose por aquello que dé unidad a los elementos que aparecen ante la conciencia: por ejemplo, se buscará una *relación de continuidad* que reúna bajo una misma identidad a un cuerpo, unas acciones, una conciencia, un lenguaje... Pero aún así, aunque se descubriera una relación entre ellos, todavía quedaría por descifrar la *relación concreta conmigo*, ¿por qué esas apariencias soy yo? En el reduccionismo, la diferencia entre ser y aparecer no supone un problema porque el problema se ha eliminado al reducir la polaridad del yo a su *aparecer*. El dato objetivo es lo único que cuenta. Por este camino se llega fácilmente a la conclusión de que la identidad personal no existe más allá de un mero concepto útil para expresarnos, puesto que los datos empíricos no serían manifestación de ningún yo, sino tan sólo ellos mismos, simplemente datos.

De este modo, las *tesis reduccionistas* sobre la identidad personal (en el sentido de reductoras del yo a sus apariencias) presentan dos respuestas básicas al problema: o buscan criterios de identidad entre los “datos” acerca de la persona sin considerar nada más y, por tanto, sólo llegan a evidencias y no a definiciones constitutivas, o bien se desestima la existencia de algo que entre los datos sea lo propio de la persona singular, y por tanto se abandona la idea de una identidad personal. En el primer caso *se busca todavía un qué* en la identidad personal, *algo* que sea identificable con la persona, mientras en el segundo caso, *se niega que exista algo* que pueda ser considerado como yo. A esta última conclusión llega Derek Parfit. Su tesis, “la identidad no es lo que importa”, en la que nos detendremos más adelante, nos sirve de estímulo para nuestra propia reflexión así como de advertencia acerca de la importancia de esa primera diferencia que llamamos polaridad principal del yo: el ser y el aparecer. Para Parfit el problema de la identidad personal no existe, porque para él no hay tal diferencia. Por otro lado, sin esta primera distinción, la diferencia entre el yo y los otros carece de importancia, pues no se puede atribuir al yo nada propio que lo diferencie de los demás.

Pero si la diferencia entre ser y aparecer se mantiene, el problema de la identidad personal pasa a ser otro distinto al de hallar un *qué*. Esta diferencia se presenta como la posibilidad de un cambio y de una permanencia, y el problema consistirá entonces en encontrar qué es lo que hace que ese aparecer sometido a cambios sea a la vez el único y mismo yo. Es decir, si nos quedamos sólo con el dato objetivo del aparecer del yo, el sujeto se pierde entre los datos, pero si se mantiene la tensión entre ambos, se tendrá que buscar también la mediación, una forma adecuada en la que el sujeto sea él mismo, una identificación de su ser, fundamentalmente abierto, con una forma. En este segundo planteamiento *no reduccionista y no sustancialista*, el problema de la identidad personal se presenta bajo la pregunta *quién*, aunque hay diferentes modos de presentar en qué consiste este quién entre los distintos autores.

Antes de hacer una presentación de las distintas posturas dentro de este planteamiento no reduccionista, conviene decir algo acerca de ciertos elementos en los que todas las teorías de la identidad se apoyan para realizar la mediación de la diferencia. La unidad, que en el reduccionismo se lograba por eliminación, se propone fuera del reduccionismo mayoritariamente como el objetivo principal de la forma narrativa del yo: la identidad entendida narrativamente trata de resolver el problema de articular el cambio con la permanencia y de dar a lo abierto e indeterminado una forma que lo identifique. Sin embargo los acentos son distintos según los autores. Estos

acentos dependen de algún elemento que funciona como motor de la narración mediadora, ya que en función de dicho elemento se medirá la importancia o el valor del yo. Por ello, narrar la posición y la distancia entre yo y ese elemento resulta fundamental para saber quién soy.

Pondremos como ejemplo la identidad personal desde la perspectiva de Charles Taylor: el elemento mediador viene a ser el *bien*, respecto al cual el individuo debe situarse. La identidad será esta misma situación, este lugar, el cual no puede definirse más que narrativamente: la narración recoge la trayectoria de la persona, cómo ha llegado hasta ahí y qué camino tiene que recorrer. La situación por la cual se define el yo, se descubre al conocer su relación con el bien, y esto en tanto que orientación necesaria para decidir en la vida. Por tanto la pregunta *¿quién?*, es traducida por Taylor como *¿dónde estás?*

Nosotros nos preguntaremos a lo largo de la exposición de las identidades narrativas que iremos viendo en esta primera parte, si la forma del yo como narración es capaz de dar cuenta de la identidad personal. Trataremos de encontrar una forma nueva de mediar la diferencia, que sin ser reduccionista ni sustancialista, sea capaz de integrar los diferentes elementos mediadores.

II. INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DEL PROBLEMA ACTUAL

En este apartado se pretende encontrar el origen de la pregunta actual por la identidad personal como problema. Hemos visto la problematización de la identidad personal, sin embargo nos falta una comprensión de su origen. Decimos “del problema actual”, porque el hombre siempre se ha preguntado por sí mismo planteándose la cuestión de forma más o menos problemática, pero las características con las que hoy se presenta dicho problema son muy diferentes a las de épocas anteriores.

Taylor nos propone en su libro *Fuentes del yo* (1989/1996) un recorrido histórico que pone al descubierto las articulaciones que el hombre ha ido haciendo de la identidad personal en relación con un marco referencial, diferente en cada caso según las concepciones de cada época y sociedad, acerca de lo que hace una vida valiosa. Las *fuentes del yo* se mostrarán en dicho recorrido, al permitir conocer *qué es lo más importante* en cada caso o cuál es el objeto de la vida, y consiguientemente, *quién soy yo* respecto a éste. Taylor considera el yo como relativo al bien o los bienes definidos por los marcos referenciales, los cuales son ineludibles porque no se puede sino decidir y por tanto hacer valoraciones respecto las alternativas a seguir en la vida.

Gracias a esta articulación histórica que Taylor hace de las fuentes morales del yo, podemos señalar un giro clave en la comprensión del mundo y de nosotros mismos, tras el cual la identidad personal entró en un proceso de desaparición como concepto.

1. El cambio de perspectiva

a. San Agustín y el punto de vista de primera persona

Hasta San Agustín los marcos referenciales en relación con los cuales el hombre se orienta y se conoce a sí mismo, se determinaban fundamentalmente por el orden cosmológico que, situado *fuera* del individuo, se consideraba como manifestación de un orden suprasensible de ideas, más auténtico que este mundo que percibimos. En un marco como este, lo más importante será entonces contemplar este orden y alcanzar así la idea suprema de Bien. El yo tiene sentido en relación con este fin, hacia el cual

deberá dirigir su mirada. Este sería el esquema platónico básico en lo que a la orientación del yo se refiere y respecto al cual San Agustín se distanciará.

El fin del hombre y por tanto aquello que le hará *ser* auténticamente, sigue siendo para el teólogo aquello que no es él mismo, el Bien (Platón) o Dios (San Agustín), y hacia ello debe dirigir su mirada. En expresión de Taylor, las fuentes morales se situarían para ambos *fuera* de nosotros. Sin embargo Agustín propone un modo nuevo de orientarse hacia aquello que es considerado como *lo más importante* y respecto a lo cual se juega la existencia: “noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas”. Si lo más importante, la verdad, se encuentra *dentro*, entonces “vuelve a ti mismo” para hallar la verdad. Es lo que el santo propone. Este viaje hacia el interior tiene por meta no la experiencia o el yo pensante, como propondrán autores posteriores, sino Dios, que anidando en uno mismo, puede hacerse reconocible al hombre¹³. Se trata simplemente de reconocer en uno mismo a Dios, lo cual sólo puede hacerse desde el punto de vista propio, el de *primera persona*, ya que sólo desde mí mismo y en mí mismo se encuentra la “certeza de la autopresencia” (p. 149). Ésta no se puede separar del hecho de que lo sea “*para mí*”, por eso en el acto de autorreflexión se tendrían las certezas inseparables de existir y de Dios mismo. El sujeto se encuentra a sí mismo llegando simultáneamente a “algo que lo sobrepasa, algo común”. “El camino hacia el interior me lleva hacia lo alto” (p. 150)

“Agustín es el inventor del argumento que conocemos como “cogito”, porque Agustín fue el primero en asumir como fundamental para la búsqueda de la verdad el punto de vista de primera persona” (p. 149).

b. Descartes y la reflexividad radical

El punto de vista de primera persona plantea un problema a Descartes: si todo lo que conozco me llega a través de los sentidos y éstos pueden engañarme, todo lo que sé sobre mí mismo, sobre el mundo e incluso sobre Dios, es en primer lugar objeto de duda. Descartes se pregunta por el modo de alcanzar alguna certeza y para ello elaborará un método: tras encontrar una primera evidencia se podrá construir un orden

¹³ “Pero el camino interior lleva hacia arriba. Cuando llegamos a Dios, la imagen del lugar se hace múltiple y multifacética. En un importante sentido, la verdad *no* está en mí” (Taylor 1996: 151).

racional, cuya luz procederá precisamente de este orden que el método aporta. Así, la certeza que San Agustín alcanza por medio de la simultaneidad de la presencia del objeto y del sujeto en el acto que podríamos considerar autorreflexivo, Descartes la alcanza precisamente en el movimiento opuesto: la *separación*. Desvinculándose de la perspectiva personal sospechosa de engaño, es como se puede estar cierto de la existencia del yo y luego, ya desprendidos de dicha perspectiva, se podrán observar todas las demás cosas. Sobre la certeza de la propia existencia, la razón irá levantando el edificio sólido del conocimiento. Con este método peculiar de alcanzar la verdad, se dará “un vuelco radial a la interioridad agustiniana..., se podría describir diciendo que Descartes sitúa las fuentes morales dentro de nosotros” (p. 159). El orden del mundo y de todo aquello que es importante para el yo, pasan a depender de la capacidad del sujeto para construir un orden de las representaciones claro y distinto. La *reflexividad radical* es la base de esta construcción, porque es en el acto de pensar donde surge el orden capaz de iluminar la oscuridad propia del conocimiento confuso. Si la luz *procede del sujeto* (no sólo se encuentra en el interior como en Agustín), toda certeza se alcanzará como resultado de un discurso racional que comienza con la separación entre el sujeto y el objeto. En resumen: gracias a que nos hemos percatado de la perspectiva subjetiva de primera persona, podemos conocer cómo es objetivamente el mundo.

“Tratar de experimentar nuestra experiencia, centrarnos en la manera en que el mundo es *para* nosotros. A esto es a lo que llamo adoptar una postura de reflexividad radical, o bien, adoptar el punto de vista de primera persona” (p. 147).

c. Locke y el punto de vista de tercera persona

Experimentar nuestra propia experiencia, escudriñándola y haciendo de ella el objeto de la conciencia, supone la desvinculación entre yo mismo y esa experiencia, perdiendo ésta aquello que la hacía mía: la subjetividad, el ser *para mí*. La desvinculación se convierte entonces en el medio necesario para la objetivación. El nuevo paso que da Locke respecto al giro comenzado con Descartes consiste básicamente en considerar dicha objetivación como requisito imprescindible para *controlar* aquello que experimentamos, para así poder a su vez *reconstruir* no sólo un

orden racional, sino sobre todo dirigirse en la propia vida con una autonomía nueva, fuera del error al que nos conduce la perspectiva subjetiva.

“La reflexividad radical es central en esta postura porque es necesario centrarnos en la experiencia de primera persona para transponerla. La razón de esta operación es conseguir una cierta clase de control” (p. 179).

Este control basado en la objetivación de la experiencia¹⁴ “nos permite la posibilidad de reconstruirnos de un modo más racional y ventajoso” (p. 186). Pero ¿quién es el sujeto que realiza esas operaciones? o ¿qué puede decir de sí mismo un sujeto desde la perspectiva desvinculada? Lo que Locke encuentra siguiendo el método de “objetivación radical” (p. 191) es sólo una *conciencia* que ordena, es decir, que “compone y divide los materiales [ideas] que encuentra al alcance de su mano” (Locke, tomado de Taylor 1996: 182). El yo consiste para él esencialmente en esta capacidad, porque todo lo que pueda encontrar y ordenar es cambiante, mientras que la conciencia ordenadora permanece la misma. Así es el yo de Locke: un *yo puntual*, que como sugiere la imagen, carece de extensión porque él es su capacidad objetivadora primero y reconstructora después. “Al sujeto que adopta esta postura radical de desvinculación con el objeto de reconstruirse, es al que quiero denominar el yo ‘puntual’” (p. 187).

Ante este yo-conciencia se impone la pregunta por la identificación personal, pues si el yo de todos es conciencia ordenadora, ¿quién es en concreto cada uno? Locke se encuentra aquí con el problema que mucho más tarde tendrán los filósofos de la mente que, siendo partidarios del reduccionismo, buscan a la vez un criterio de identidad personal. El problema consiste en encontrar el “elemento” que hace a la persona ser quien es. Sin embargo subyace aquí otro problema más sutil pero más esencial: la imposibilidad de encontrar un *criterio constitutivo* de la identidad personal desde la postura radicalmente objetiva. Con Locke comienzan lo que en la filosofía anglosajona contemporánea sobre el problema de la identidad personal se conocerán como *criterios de evidencia*. En su caso, la unidad de conciencia será el criterio de evidencia por el cual identificar a una persona en dos momentos distintos del tiempo¹⁵.

¹⁴ Taylor da una definición de objetivación en este contexto: “Si tomamos una esfera del ser en la cual hasta ahora el modo de ser de las cosas ha establecido normas o criterios para nosotros, y adoptamos ante ella una postura nueva considerándola neutra, diremos que la objetivamos” (p. 176).

¹⁵ Este criterio propuesto por Locke, es antecedente del futuro *criterio de continuidad psicológica* puesto de manifiesto por la memoria, que tantos argumentos y contraargumentos ha generado en el debate anglosajón.

“Porque desde el momento en que cualquier ser inteligente puede repetir la idea de cualquier acción pasada con la misma conciencia que tiene de cualquier otra acción presente, desde ese mismo momento, ese ser es él mismo y personal”. (...) De manera que todo lo que tenga la conciencia de acciones presentes y pasadas, es la misma persona a la que pertenecen ambas” (Locke (1690/1980: 494, 501) en Taylor 1996: 188).

Pero lo que más nos interesa de Locke es la perspectiva que con él se consolida: *el punto de vista de tercera persona*. ¿Cómo se ha pasado del punto de vista de primera persona, que ha sido tan central hasta ahora, al punto de vista de tercera persona? ¿En qué consiste? La reflexividad radical de Descartes situaba en el centro del conocimiento la perspectiva de primera persona, pues era necesario “experimentar la experiencia”, darse cuenta de uno mismo como experimentador, para alcanzar un conocimiento verdadero. Este giro radical hacia el punto de vista subjetivo, produjo un resultado paradójicamente opuesto, la *desubjetivación radical*, lo cual tuvo como consecuencia el distanciamiento con el mundo: el punto de vista de tercera persona supone considerar todo como lo consideraría cualquiera observador externo, por tanto, la experiencia deja de ser “experiencia *de* algo”, sino simplemente objetos de la conciencia¹⁶. En el mismo acto de objetivar se crea una distancia porque el acto reflexivo nos hace darnos cuenta no sólo del objeto en sí sino de nosotros mismos en cuanto observadores de dicho objeto, por tanto, siempre está ante nosotros, antes de nada, la perspectiva, el punto de vista desde el cual miramos el objeto, y si siempre hay una perspectiva, no tardará en llegar la sospecha acerca del objeto y el relativismo, porque lo que aparece ante nosotros es un punto de vista entre otros¹⁷ (la separación entre experiencia y significado

¹⁶ La reflexividad radical o radicalización del punto de vista de primera persona produce un efecto objetivador con importantes consecuencias: “ello implica sustraernos de la manera normal de estar en el mundo... Al hacer esto detraigo la dimensión ‘intencional’ de la experiencia, o sea, lo que hace que esta sea la experiencia *de* algo. Desde luego soy consciente de que esa experiencia pretende ser de algo, o de que inevitablemente sugiere su (supuesto) objeto intencional. Pero la trato al mismo nivel con que trato experiencias totalmente no intencionales, como son las sensaciones internas... dejo de aceptarla como aquello que establece la norma para lo que significa tener conocimiento de esas propiedades” (Taylor 1996: 178).

¹⁷ La distancia que Bertolt Brecht crea entre el escenario y el público se basa en hacer explícito este punto de vista permanente (Pavis 1996/1998: 58).

que se produce como consecuencia de la desubjetivación radical será retomada en numerosas ocasiones a partir de ahora).

Siguiendo esta lógica, Locke llega a afirmar que no podemos conocer la esencia de las cosas, por tanto no podemos afirmar que exista la substancia de algo, por ejemplo de aquellas cualidades que percibimos unitariamente como *yo*. No niega la existencia de dichas substancias, sino que nosotros podamos conocerlas (Reale y Antiseri 1983/2001: 437-438). Lo que sí podemos conocer es la “esencia nominal, que consiste en aquel conjunto de cualidades que establecimos que debía poseer una cosa para ser llamada con un determinado nombre” (p. 439). Aquí se ve la dificultad de Locke para explicar la abstracción y en sus conclusiones podemos reconocer de nuevo el precedente de la filosofía analítica. Desde la radicalización del punto de vista de tercera persona el pensamiento se desliza hacia la centralidad del lenguaje. Así, en el caso del *yo*, la discusión sobre el criterio de identidad se desplazará del ámbito sustancial-metafísico al ámbito del lenguaje. Quizá no podamos saber quién es alguien pero podemos saber qué cualidades le identifican como él mismo y permiten llamarle de la misma manera. Veamos un texto de Locke que bien podría haber sido extraído de las páginas de uno de los libros de Parfit:

“Es evidente que lo general y lo universal no pertenecen a la existencia real de las cosas, sino que son invenciones y criaturas del intelecto, hechas por él para su propio uso, y sólo hacen referencia a los signos, ya se trate de palabras o de ideas. El significado que posee únicamente es una relación que el espíritu humano añade a estas cosas particulares.” (*Ensayo*, tomado de Reale y Antiseri, 2001:439).

d. Hume y la ausencia del yo

Dado que no podemos conocer las substancias, sino tan sólo las cualidades que hacen que un objeto se llame de una forma u otra, o las que diferencian a un objeto de otro, ¿cómo sabremos que dichas substancias existen? Si todo lo que conocemos nos llega por representaciones de la mente y no tenemos ninguna representación de la substancia *yo*, sino tan sólo de las cualidades que relacionamos con determinada persona y no con otra, ¿cómo podremos saber si existe realmente? El paso de Hume consiste esencialmente en rechazar la existencia de las substancias, en una

radicalización aún mayor del punto de vista de tercera persona. Locke había dicho que la substancia yo era incognoscible para el hombre, Hume dirá que dicha substancia no existe. El problema reside en la imposibilidad de distinguir los objetos de la conciencia del propio sujeto que los percibe, porque todos, objetos y sujeto, son en definitiva impresiones. La conclusión es que la identidad del yo es un objeto de creencia y no de conocimiento, puesto que no podemos afirmar que haya un objeto causante de la impresión que percibimos. El nominalismo moderno alcanza de este modo “su punto culminante” y al mismo tiempo “su límite extremo” (Reale y Antiseri, 2001: 475).

“La mente es una especie de teatro, donde hacen su aparición las diversas percepciones... En sentido estricto, en ella no existe ninguna simplicidad en un momento determinado, ni tampoco identidad a lo largo de tiempos diferentes, cualquiera que sea la inclinación natural que nos lleve a imaginar tal simplicidad e identidad” (*Tratado sobre la naturaleza humana*, en Reale y Antiseri, 2001: 480).

2. El yo objetivado: apariencia y desvinculación

El recorrido mostrado, que parte de San Agustín, con su “in interiore homine habitat veritas”, terminaría con la frase de Parfit “la identidad no es lo que importa”, aunque basta de momento con la teoría de Hume para mostrar el proceso de desaparición del yo. Ahora estamos en disposición de examinar lo que ha ocurrido en este proceso para ver en qué consiste hoy el problema de la identidad personal.

a. La paradoja

Lo primero que conviene señalar es la *paradoja* en que ha incurrido la búsqueda objetiva del conocimiento, señalada por Taylor como “una de las grandes paradojas de la filosofía moderna”:

“La filosofía de la desvinculación y la objetivación ha contribuido a crear, en el más extremo de los casos –en ciertas formas de materialismo- una imagen del ser humano de la que, al parecer, se han expulsado los últimos vestigios de subjetividad. Es la imagen

de un ser humano visto enteramente desde la perspectiva de la tercera persona. La paradoja es que esta severa perspectiva está ligada a –mejor dicho, basada en- la atribución de un lugar central a la perspectiva de la primera persona. La objetividad radical es sólo inteligible y asequible a través de la subjetividad radical” (Taylor 1996: 191).

El lugar central de la perspectiva de primera persona ha dado lugar a la *separación entre sujeto y objeto* y a la consiguiente desaparición progresiva del sujeto, y estos a su vez han conducido a la sospecha sobre la existencia del mundo más allá de las apariencias, tal y como se ve en el razonamiento de Hume acerca del yo: <<sólo percibo impresiones, ¿en virtud de qué se ha de suponer la existencia de una substancia que se relacione causalmente con dichas impresiones?>>. No existe nada que implique una relación causal entre las impresiones sobre el yo y la existencia de un objeto intencional de estas características. Conclusión: el yo es una creencia, nada más.

b. Apariencia y desvinculación

En segundo lugar e independientemente de la paradoja que ello suponga, el yo ha quedado reducido a las *impresiones* acerca del yo que una conciencia tiene, o en otras palabras, el sujeto ha sido hasta tal punto objetivado que ha desaparecido. La separación de todo aquello que pudiera suponer una orientación, una forma previa o un límite, también se considera el camino para alcanzar el control sobre la propia vida. Por ello la objetivación suponía un requisito para construir la propia orientación o forma. La *desvinculación* de todo lo que pueda definir a la persona de antemano, es otro aspecto de la misma figura propuesta por Locke: el yo puntual¹⁸. El punto no tiene extensión, reflejando así la pura capacidad ordenadora de las representaciones y el aislamiento o la falta de vinculación con todo lo demás, incluyendo los otros yoes. Por tanto, el yo objetivado que recogerá el debate anglosajón sobre la identidad personal, consiste en un yo reducido a su apariencia y desvinculado de los otros, ambos efectos causados por el mismo proceso de separación entre sujeto y objeto iniciado (paradójicamente) con la reflexividad radical: precisamente, focalizando la propia experiencia o punto de vista

¹⁸ Taylor mantendrá la imagen del punto de Locke para referirse al cambio que tiene lugar con la metáfora narrativa, ya que el yo humeano se radicaliza pero no se diferencia esencialmente respecto al yo de Locke.

subjetivo, se logra una distancia con el objeto. Llegamos así a las tensiones con las que empezamos, ser-aparecer y yo-otro, con el resultado de la reducción de uno de los polos al otro.

Sin embargo, en esta situación quedan abiertos multitud de interrogantes que se condensan bajo la pregunta por la *unidad*. Volviendo a lo dicho al principio, el problema de la diferencia entre el ser y el aparecer del yo, y entre individuo y comunidad, se ha convertido en el problema de encontrar el *elemento* (concepción sustancialista o simple) o el *modo* de unirlos (no sustancialista y no reduccionista). Si la pregunta es por el modo, entonces se buscará una identidad recogida como subjetividad, es decir, una identidad que mantenga la <<relación de pertenencia a mí mismo>> de aquello que aparece como representaciones del yo, pero sin un sustrato, como dice Ricoeur (1996: 112).

c. Problemas del yo objetivado

Pero ¿por qué la apariencia y la desvinculación son problemáticas, por qué no podemos vivir simplemente, sin cuestionarnos si somos algo más o sin preocuparnos de cómo sean las relaciones humanas? El problema de la identidad personal tiene, como decíamos al principio, una razón existencial (en tanto exigencia de la vida) y una razón filosófica (como exigencia del pensamiento racional).

Existencialmente el sujeto no puede contentarse con apariencias, pues vivir exige tomar decisiones que corresponden a uno mismo y exige por tanto optar por una forma. Naturalmente se quiere que sea la mejor forma, queremos ser nosotros, lo cual implica configurarse de una determinada manera, y queremos también ser de determinada manera, lo cual implica a su vez ser nosotros. Ser y aparecer no pueden separarse en la vida. Por otro lado, un yo puntual sólo aparente, carece de un espacio moral en el cual orientarse, y entonces ¿en función de qué decidirá?, ¿qué orientará sus acciones? Es la pregunta por el sentido, que también veremos a su debido tiempo. Tampoco resulta fácil vivir en comunidad, pues entre individuos indiferenciados pero también autoconstruidos, y puesto que da lo mismo quiénes seamos, ¿qué motivos habrá para el vínculo?, ¿es éste realmente posible?

Filosóficamente, por otro lado, los criterios de evidencia u objetivos son rechazados pues no pueden ser constitutivos de la identidad personal. La única

alternativa sería rechazar la existencia de una identidad, ante lo cual se rebela el pensamiento y la intuición. Aunque algunos filósofos defienden y argumentan esta alternativa, nosotros emprendemos la tarea de encontrar el modo de volver a unir estos polos conservando a la vez la diferencia que hace posible la libertad, el ser y la individualidad.

Para terminar, veamos algunas de las dificultades heredadas de este objetivismo reduccionista, al cual hemos seguido la pista hasta llegar a Hume. Se presentan también como problemas actuales que las teorías no-reduccionistas de la identidad intentan solucionar. El objetivo de este último epígrafe es concretar el concepto del yo que será recogido por la filosofía analítica contemporánea de corte reduccionista y al que se opondrá el contextualismo narrativista.

Problemas que la razón encuentra. Un yo que ha terminado siendo pura apariencia, *neutro, puntual y desvinculado* (Introducción en Rodríguez González, 2004: 39), difícilmente puede resistir los embates del cambio, la invitación a la multiplicidad postmoderna y la fuerza con la que el engranaje social condiciona nuestras acciones. Pero si alguien pretendiese buscar algún indicio acerca de su identidad personal entre los datos objetivos, que se le presentan recubriendo un presunto yo, tampoco hallaría *datos* muy alentadores al respecto: si él busca algún indicio en el propio origen preguntándose por el *fundamento de su ser*, no encuentra algo que sea fundamento válido de su yo único; si busca en cambio en el propio fin, preguntándose por el *sentido de su vida*, tampoco encuentra vestigios empíricos de un yo conformado de algún modo por este final; por último, si buscase entre la multiplicidad de formas en las que ve envuelto su presunto yo, preguntándose por la *unidad y unicidad de su ser*, tampoco hallaría <<datos>> suficientes para concluir que él es un yo.

Realidades que la razón también encuentra. Lo que no puede parar, rebelándose continuamente contra lo que muestra este objetivismo reduccionista, es la vida, con la libertad, las decisiones y los otras personas que en ella encontramos. <<Vivimos>>, esto no lo vamos a llamar evidencia para evitar una discusión sobre términos, pero sí *realidad común* con la que tropezamos: tenemos que actuar, decidir y somos responsables de lo que decidimos y hacemos. Uno se ve obligado a *mover* su propio ser, sea lo que fuere (su cuerpo, su mente, su espíritu) en una dirección u otra. Y uno se encuentra también con la diferencia real del otro y puesto que ocupamos espacios diferentes (en el amplio sentido de la palabra espacio), tenemos que tomar postura unos

respecto a otros. Por tanto, las realidades con las que tropiezan los problemas derivados del reduccionismo, vuelven a ser las diferencias del inicio: ser-aparecer, yo-otro. Y es lógico: se ha reducido la diferencia a pura apariencia, lo que *es*, es sólo lo que *se ve*, pero las realidades que la razón encuentra nos devuelven la diferencia.

III. INTENTOS DE SOLUCIÓN AL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD PERSONAL.

Soluciones extremas. Ante la separación entre el ser y su apariencia, caben dos interpretaciones de la existencia, que si bien no son en absoluto las únicas, sí dan muestra del espectro en el cual se mueven los intentos de solución al problema de la identidad personal. ¿Qué es lo más importante en la identidad personal o en qué consiste ser yo? Así, una respuesta común, dentro de la división de partida, tiende a privilegiar el ser frente a la forma, mientras la otra postura tiende a defender la importancia mayor de la forma frente al ser.

La *primera tendencia* sonaría así: <<lo importante es ser, no importa cómo>>; subyace aquí por un lado la comprensión de la forma como una limitación, por lo cual todo modo concreto y determinado de ser conlleva un no-ser. Para poder ser realmente, habría que cambiar, tener muchas experiencias, dejarse introducir en la multiplicidad, la cual nos facilita nuestro tiempo. La esencia del yo se encontraría en la ausencia de forma, que recuerda a la identidad idealista. La *segunda tendencia* se expresaría del siguiente modo: <<lo importante es la forma, no importa el ser>>. Si todo lo que hay son formas, lo que aparece (las acciones, como dice por ejemplo el budismo)¹⁹ es lo importante, la forma no estaría definida en absoluto por el ser, da igual quién sea el sujeto de las formas, éste está vacío, porque en realidad somos apariencia y nada más.

La solución alternativa a la separación radical entre ser y apariencia, parece haber sido asumida casi totalmente por la *identidad narrativa*. La forma narrada ayudaría en principio a asumir la variabilidad de los modos de aparecer del yo en una unidad. De ella se destaca la capacidad de articular el cambio con la permanencia, por ello la consideramos como una forma de restaurar la unidad perdida en el mundo neutro y objetivista de las ciencias empíricas. La multitud de objetos a la que habría quedado reducido el sujeto, se transforma por medio del relato en una forma narrativa a la que atribuimos un sujeto. Así parecen recogerse tanto la diferencia como la unidad. Sin embargo, tanto el reduccionismo de Parfit como la narratividad de Taylor y Ricoeur, son tomados aquí como *soluciones de la unidad*, porque es en la unidad donde van a

¹⁹ “Buda ha hablado así: ‘¡Oh hermanos!, las acciones sí que existen, y también sus consecuencias, pero la persona que actúa no’” (*Vasubandhu*, citado en Parfit 1984/2004: 846). Parfit se muestra explícitamente partidario de esta concepción budista del yo, en el capítulo “La concepción de Buda” (pp. 846-847).

poner el acento, aunque de formas opuestas. Antes de ver la solución narrativa, veamos a qué comprensión de la identidad personal reacciona ésta. Ricoeur refiere su propio enfrentamiento con el esquema impersonal de Parfit, cuyas palabras hacemos totalmente nuestras:

“He escogido deliberadamente enfrentarme con una obra importante, que, trascendiendo el debate sobre los méritos respectivos del criterio psicológico o del criterio corporal, se dirige directamente a las *creencias* que vinculamos, de ordinario, a la reivindicación de identidad personal. Esta obra, fuera de lo normal, es la de Derek Parfit, *Reasons and Persons*. He reconocido en ella al adversario -¡no al enemigo, ni mucho menos!- más temible para mi tesis de la identidad narrativa” (Ricoeur 1996: 126).

1. La solución impersonal

a. Derek Parfit

Parfit, el *adversario* de Ricoeur, representa la oposición más seria a toda teoría no reduccionista de la identidad personal, por ello tomamos sus tesis como paradigma de las respuestas que sobre este tema se han dado dentro de la tradición analítica heredera de Locke y de Hume.

El comienzo de la llamada *filosofía analítica*, dentro de la cual se considera a Parfit, se vincula a una serie de autores que en las tres primeras décadas del siglo XX dieron un giro en el modo de hacer filosofía. Esta compleja corriente de pensamiento, dividida en diversos enfoques, tiene como característica principal la atención al análisis del lenguaje y a las estructuras formales lógicas, ya que para mostrar las condiciones de posibilidad de la verdad y la necesidad del conocimiento científico, se consideraba forzoso realizar primero una investigación de tipo lingüístico. En general, la concepción más extendida sobre la filosofía analítica es la de ser “un modo de hacer filosofía... una manera de escribir que ofrece distinciones sutiles y detalladas y un modo de argumentar siempre riguroso, controlado y apegado a formalismos” (Muñoz 2003: 11). Entre los nombres más importantes se encuentran Russell, Moore, Carnap, Quine, Goodman, Putnam y Strawson. Todos ellos han investigado la lógica que subyace al hecho de

nombrar y de reidentificar lo nombrado a través del tiempo, la lógica de la sinonimia de los nombres y del estatuto necesario o contingente de los enunciados de identidad.

Dentro de esta amplia corriente se encuentra la *filosofía de la mente*, donde se da un vivo debate acerca de la identidad personal con gran número publicaciones. Lo que buscan estos autores, seguidores de la tradición analítica inglesa de Locke, es un criterio de identidad personal a través del tiempo que permita nombrar a una persona de la misma forma en dos momentos diferentes.

α. “Razones y personas”

En 1984 Parfit publicó un libro que agitó bruscamente el pensamiento en torno a la filosofía de la mente y en concreto de la identidad personal. Se titulaba *Reasons and persons*²⁰. Con él introducimos los aspectos centrales del pensamiento de su autor presentando así una de las soluciones al problema de la identidad personal que luego será contestada y rebatida por otros.

El problema moral. Parfit pretende responder con su libro a la siguiente cuestión: ¿Qué razones hay para el egoísmo o el altruismo?, ¿es la *teoría del autointerés* totalmente racional?, ¿existen razones para favorecer los intereses de los otros tanto como los míos? Pero para responder se ve obligado a definir antes qué son las *personas*, o si hay algo con lo que se pueda identificar a alguien y distinguirlo así de otro. Las hipótesis se presentan entonces de este modo: si cada persona consiste en una identidad personal, propia, única, intransferible, entonces tendría sentido preferirse uno mismo antes que a los demás (*teoría del autointerés*) o en cualquier caso, preferir a algunas personas concretas, favoreciéndolas del modo que sea. Pero si por el contrario, no se encontrase dicha identidad personal, entonces habría que concluir que no hay razones para favorecer a unos más que a otros, a mí mismo más que los demás. La conclusión será que la identidad personal consiste en una *creencia*, a la que damos el nombre de *yo*, lo cual le lleva a sostener que la *teoría del autointerés* no es racional y

²⁰ Las referencias sobre Parfit son tres: en primer lugar *Reasons and persons* (1984), en segundo lugar la traducción de este libro hecha por M. Rodríguez González (2004) y en tercer lugar *Personas, racionalidad y tiempo* (2004), traducido por J. O. Benito. Cuando aparezca como referencia *Parfit 2004*, nos estaremos refiriendo a este libro, el cual viene a resumir *Reasons and Persons*, aunque con nuevos experimentos mentales y además un último capítulo dedicado a la pregunta metafísica ¿Por qué hay algo? ¿Por qué esto?, del cual hablaremos en nuestro último Acto.

que, en cambio, tenemos verdaderas razones para una *moral utilitarista* donde el criterio último de actuación sería evitar el malestar de cualquier *persona*, sea quien sea. El problema moral desaparece, porque la identidad personal no es nada. Así es como se abrirían para Parfit nuestros estrechos horizontes²¹, disminuyendo el interés egoísta en nosotros mismos y racionalizando las emociones negativas ante sucesos como la muerte (Parfit 1984: 218).

Una de las cosas que sorprende en Parfit es esta mirada de la cual parte, más allá del dato objetivo. Se pregunta así en cierto modo por el sentido de la acción, por la ética, por tanto, antes de nada está considerando a las personas (sean lo que sean) en relación con otros, y otros que no son yo. Al menos la *apariencia* de estos resulta de entrada importante y justifica ya su libro. Podría decirse que mantiene en común con el resto de autores de perspectivas opuestas, esta mirada inicial abierta que le hace plantearse el problema moral. Nos parece importante resaltar este aspecto de Parfit, pues queda fácilmente oculto ante el reduccionismo extremo que propone finalmente.

β. Puzzling cases

Los experimentos mentales o *puzzling cases* (“casos paradójicos”) son problemas que plantean situaciones lógicamente posibles pero inverosímiles en el mundo real²². La posibilidad lógica los convierte en “motores de intuición” para la investigación en filosofía de la mente (Rodríguez González 2003: 44). Pondremos como ejemplo el experimento mental más famoso de Parfit.

“Aquí en la Tierra, entro en el teletransportador. Al presionar un botón una máquina destruye mi cuerpo, mientras graba el estado exacto de todas mis células. Se manda la información a Marte, vía radio, donde otra máquina realiza una copia perfecta de mi cuerpo, a partir de materia orgánica. La persona que despierta en Marte cree recordar haber vivido mi vida hasta el momento en que yo apreté el botón y es, en cualquier otro sentido, tal y como soy yo” (p. 106).

²¹ Así dice la cita que encabeza *Razones y personas*: “Por fin el horizonte se nos muestra libre otra vez, aunque desde luego no esté claro... El mar nuestro mar, se extiende abierto otra vez. Quizás nunca haya habido un ‘mar abierto’ como éste” (Nietzsche, *La gaya ciencia*, en Parfit 1984/2004: 47).

²² El predecesor de estos autores en el uso de los *thought-experiments* o *puzzling cases* es John Locke, el cual usa “una serie de extravagantes experimentos de pensamiento, por ejemplo una misma conciencia habitando cuerpos diferentes, o dos conciencias compartiendo el mismo, o cuerpos intercambiando conciencias, que dan pie para las especulaciones de Parfit” (Taylor 1996: 188).

Este experimento se conoce como el del *Teletransportador Simple*, más tarde otro teletransportador con un scanner más avanzado será capaz de hacer la réplica exacta de mí mismo en Marte antes de destruirme. Por tanto, durante unos días, la vida de mi réplica y la mía se solaparán y podremos hablar a través de un televisor. Con el *nuevo Teletransportador* parece más difícil creer que yo y mi réplica seamos la misma persona: “desde el momento en que puedo hablar con mi réplica parece claro que él no es yo”. Este solapamiento de nuestras vidas es a lo que se llama un caso de *ramificación* (*Branch-Line Case*) tan problemáticos para todos los buscadores del <<criterio de identidad>>, aunque no para Parfit (Parfit 1984: 201). Veamos por qué no.

¿Seré yo la persona que despierte en Marte? Parfit ha destapado con este experimento nuestras creencias más arraigadas acerca de lo que significa ser una persona²³. Nos pone ante la tesitura de responder *sí* o *no*, pero sin criterios para ello. Este es el procedimiento habitual de los experimentos mentales: obligan a buscar un criterio de identidad diferente al corporal o al de la continuidad psicológica porque percibimos intuitivamente la separación entre estos conceptos y la identidad personal.

El problema que nuestra razón encuentra para decidir en los *puzzling cases* se debe, según Parfit, a que creemos que el yo es algo separado, simple, algo más allá de lo que podemos observar de él. No podemos aceptar la indeterminación acerca de si seré yo o no el que despierte en Marte, porque pertenecemos aún a la *Further Fact View* o visión *no reduccionista*. En cambio, si nos deshacemos de esta visión, descubrimos que la pregunta no tiene respuesta, o no tiene la respuesta *sí/no* que buscamos, porque el yo no existe, es sólo un nombre fruto de un conjunto de creencias, y confundimos una cuestión de *grado* en el criterio de identidad con una cuestión de *todo o nada*. Así conduce Parfit el problema metafísico a una cuestión lingüística: ser yo o no ser yo no tiene importancia, lo que interesa es lo que haya ocurrido a nivel de los hechos, lo cual es independiente de cómo lo nombremos. Si asumimos que la diferencia entre ser yo o no serlo es de *todo o nada*, estamos optando por un *modo personal* de hablar, en cambio, si adoptamos el punto de vista reduccionista, hablar de mí o de otros como yoes no tendría sentido, porque el yo es un concepto vacío.

²³ “Algunos filósofos argumentan que, ya que nuestro concepto de persona se asienta sobre una base de hechos, no deberíamos esperar que este concepto tuviera aplicación en casos imaginarios en los que dichos hechos están ausentes. Estoy de acuerdo, pero (...) podemos utilizarlos para descubrir, si no la verdad, sí al menos qué es lo que creemos” (Parfit 2004: 95).

“Whatever happened to me, we could not discover what happened. This suggests a more radical answer to our question. It suggests that the Reductionist View is true. Perhaps there are not here different possibilities... perhaps, when we know that each resulting person would have one half of my brain, we know everything... This objection does not raise a real question. These are two ways of describing one and the same outcome... This is what we believe if we are Reductionists” (Parfit 1984: 258).

La cuestión se ajustaría más a la realidad de los hechos si se preguntase simplemente por la relación de “continuidad física y/o psicológica” (Parfit 2004: 99) entre la primera persona y la réplica, la cual admitiría *grados*. Esta es la “respuesta más radical”: no sólo que la identidad no existe sino que es una “cuestión vacía” (p. 102), porque la diferencia reside *sólo* en la forma de describirlo: “El reduccionismo resulta difícil de creer porque parece imposible que entre mi existencia o inexistencia haya sólo un matiz de lenguaje” (p. 106). Saber esto supondría cambiar la forma de referirnos a las personas, usando un esquema impersonal, más acorde con el nivel de los hechos.

χ. El esquema impersonal

“Describir los pensamientos y actos que se tienen sin recurrir al pensamiento sobre mí mismo”, es describir “experiencias que ocurren” y no “experiencias que se tienen” (2004: 132). Este esquema impersonal es muy importante para Parfit porque es la prueba de que lo que ocurre, sea lo que sea, es lo mismo, independientemente de la forma en que se describa (los pensamientos y experiencias son las mismas). Por tanto, el esquema impersonal es mejor porque *evita creencias falsas* acerca de las personas, como pueda ser la creencia en la existencia de un núcleo permanente de identidad al que llamamos yo, también es mejor porque *simplifica las relaciones disminuyendo así la posibilidad de equivocación* respecto a la identidad (es más fácil decidir si una secuencia mental pertenece a un conjunto más amplio que decidir si un conjunto es idéntico en momentos distintos) (2004: 190). Ricoeur comprendió bien que el núcleo del reduccionismo estaba aquí, en la desaparición del sujeto en el punto de vista de tercera persona, por eso planteó la siguiente pregunta: “¿se puede sustituir yo pienso por esto piensa sin pérdida semántica?” (Ricoeur 1996: 131).

Importancia e irrelevancia en Parfit terminan confundándose, porque por un lado la *identidad importa*, por eso investiga, para poder saber qué somos y así tomar postura ante la ética teniendo un criterio racional de actuación ante los otros. Una vez afirmado que la identidad no es lo que importa sino que lo que importa es la relación de continuidad psicofísica, entonces, según él, quedaríamos liberados de nosotros mismos. Y en eso radica su importancia para Parfit, en que *no importa*. El mismo proceso se repite con el lenguaje: por un lado el modo de hablar es importante, porque hablar sobre nosotros como personas a las cuales pertenecen esas experiencias es expresar una relación falsa; pero por otro lado lo que el esquema impersonal pone de manifiesto, tan importante como parece, es que no importa el modo de describir, porque lo que ocurre está al nivel de los hechos. En este último “no importa”, acerca de la descripción de las experiencias, reside la mayor diferencia con respecto al punto de vista de primera persona, y en definitiva, aquí está la esencia del giro dado con la reflexividad radical: el dato acerca de si esas experiencias son mías o de *alguien* (incluyendo aquí a cualquiera, incluso a mí mismo) no es importante, porque es un dato que no significa nada, no se apoya en nada “real”. La *separación radical entre sujeto y objeto* es el origen de esta indiferenciación propia del esquema impersonal²⁴.

δ. Conclusión y crítica

“The main conclusion to be drawn is that **personal identity is not what matters** (Parfit 1984: 255)”. Esta es la tesis más radical de la postura reduccionista, porque sustrae al concepto de identidad personal el significado profundo que para nosotros tiene. Lo que nos importaría según Parfit es que continúe la corriente de pensamiento y/o el cuerpo que ahora percibimos como nuestros. Ser yo o no ser yo no supone otra cosa que dicha continuidad o su interrupción. ¿Se podría decir que la réplica que continúa con todas mis células, mis pensamientos y mi vida, soy yo? No, no se podría decir esto. Simplemente no hay respuesta porque el concepto *yo* está vacío; la distinción entre ser yo o no ser yo es “simplemente gramatical” (Parfit 2004: 187). El problema de la diferencia se ha solucionado al precio de reducir el yo a su apariencia cambiante, de modo que el yo desaparece en cuanto ser. La unidad se ha logrado por reducción.

²⁴ Para recordar este análisis ver el epígrafe II. 1. c. *Locke y el punto de vista de tercera persona*.

Después de toda la bibliografía crítica, dirigida contra esta filosofía de la mente reduccionista que reflexiona sobre la base de experimentos mentales imposibles en la realidad, es arriesgado pretender añadir algo al respecto. Sin embargo son necesarias algunas observaciones en relación con el marco de referencia expuesto al principio: ¿en qué estado ha quedado la identidad respecto a la polaridad existente entre ser y aparecer, entre sujeto y objeto, entre significado y expresión?

La *separación entre sujeto y objeto* fue el requisito fundamental de la objetivación y con ella de la teoría reduccionista que defiende la pura apariencia como lo único existente: ya no es posible encontrar ninguna impresión que corresponda propiamente al yo (parafraseando a Locke) ni a la cualidad de pertenencia a mí mismo, porque si hubiese una impresión como esa, seguiríamos en el esquema *impersonal*, y eso es lo que justamente no puede recoger ese esquema, lo personal. El problema principal está en buscar esas impresiones objetivas para encontrar el yo o la cualidad de mío o la subjetividad o como quiera nombrarse. Tampoco se puede ver desde este punto de vista la libertad, ni los motivos, ni los fines.

La segunda observación está ligada a la primera. Se trata del *escepticismo* que genera esta visión, al haber establecido como requisito del conocimiento una determinada perspectiva subjetivista²⁵. El mundo de los objetos y acontecimientos sólo sería cognoscible por medio de la objetivación o separación de la perspectiva encarnada, sin embargo, al focalizar así la experiencia, la sospecha sobre la realidad de lo objetivado se queda sin criterios para rebatirse a sí misma. Lo percibido desvinculadamente ha dejado de tener el referente del mundo para contrastar la verdad de lo percibido. Si siempre hay una determinada perspectiva ¿se puede hablar de <<realidad>>? Más bien sería una forma de hablar. De este modo, la unidad entre *expresión y significado* pierde su consistencia y también es motivo de duda, ya que el

²⁵ “Si el objeto no es más que una serie de impresiones y también el yo no es sino un haz de impresiones... ¿Cómo podría hablarse de objetos y de sujetos? La respuesta de Hume es evidente:.. la existencia de las cosas fuera de nosotros no es objeto de conocimiento sino de creencia” (Reale y Antiseri 2001: 480). Y más aún, ¿cómo sabré si en realidad yo soy nada (pues “el Yo está inserto en el mundo” y “propiamente no existe”) o si por el contrario yo lo soy todo (“el mundo está inserto en el yo” y “propiamente no existe el mundo en absoluto”)? (Buber 1998: 65). Es conocida la crítica de Butler contra el criterio lockeano de la conciencia de sí, basada en la acusación de su circularidad: “para que una cuestión, tanto si *p* es válido como si no, sea una cuestión real, que capta algún hecho del asunto, tiene que haber una distinción entre el hecho de que *p* sea verdadero y el hecho de que a mí me parezca verdadero. Sin embargo, parece que el criterio de conciencia lockeano precisamente hace que el hecho de que mi identidad incorpore experiencias *E* consiste en mi conciencia de que esas experiencias son correctamente caracterizadas como *mías*” (Taylor 1996: cita 17, p. 188).

significado no es ajeno a la perspectiva desvinculada adoptada. La expresión es la traducción que nosotros hacemos de aquello que percibimos, pero nada garantiza que más allá de las palabras o de la expresión, exista el objeto intencional al que nos referimos.

2. La solución narrativa

a. Charles Taylor

Se trata de uno de los autores cuya comprensión de la identidad personal es fundamentalmente narrativa. Por la importancia que da a lo social en la conformación de la identidad del individuo ha sido etiquetado como “comunitarista”. El yo que propone es el polo opuesto al de la filosofía de la mente anglosajona, no por ampararse en un sustancialismo simple, sino por el lugar en el que sitúa al individuo: un *espacio* de interrelación y un *espacio* moral, todo lo contrario al yo puntual de Locke (sin extensión, desvinculado y neutro). La pura apariencia del yo de Parfit viene a recuperar con Taylor su sustancialidad, pero una muy distinta a la que Hume desechó. Veamos en qué consiste esta sustancia (su ser) y cómo aparece (su forma).

“¿A qué aspira mi vida?, ¿posee peso y sustancia, o se me escapa en nada, en algo insustancial? (Taylor 1996: 59).

α. “Fuentes del yo”

Taylor publica en 1989 *Fuentes del yo*, obra en la que, como hiciera Parfit en *Razones y personas*, no duda en adentrarse a fondo en el *problema moral* y sacar conclusiones acerca de la identidad personal. Sin embargo, la “metáfora espacial” y el “horizonte” que guían a Taylor, le permiten introducir elementos sobre todo existencialmente importantes, que sólo en este espacio cobran un sentido explicativo. Parfit, fiel al principio reduccionista, ignoraba dicho espacio.

Entonces situaremos a Taylor en contraste con Parfit sobre este horizonte de sentido, que es el fondo sobre el cual el primero nos muestra la “sustancia” de la identidad personal. El itinerario argumental que sigue sería el siguiente: el hombre adquiere una identidad en un espacio moral de valoraciones con respecto a un horizonte de sentido; el “peso”, “valor” o “sustancia” de su vida se define *narrativamente* por la situación respecto a este horizonte. Por tanto, las fuentes del yo en la construcción de la subjetividad moderna se sitúan, pese a lo que puedan decir las tesis naturalistas-reduccionistas, en relación con aquello que es sumamente importante para el individuo, aquello que él considera como lo “incomparablemente mejor”. Para Taylor la pregunta *¿quién soy yo?* es posible hacerla (no así para Parfit), pero sólo tiene sentido y sólo puede ser respondida si consideramos al hombre en sus diferencias fundamentales: él *es* alguien indeterminado que debe *orientarse* en la vida (debe moverse, determinarse, configurarse), y su elección personal tiene importancia porque le coloca en una posición determinada respecto al horizonte sobre el cual mide el valor de dicha situación y, por tanto, de su vida; también él es alguien sólo porque está en una *red de relaciones con otros* individuos, red que le da el lenguaje con el cual articula y construye significados. Vamos a intentar desplegar la complejidad y riqueza del planteamiento de Taylor a través de aquellos conceptos que son más importantes para nosotros, con los cuales vamos creando nuestro propio marco referencial de significado en el cual poder valorar las distintas posturas.

β. El horizonte de sentido

Regresamos al *problema del significado*, con el cual cerrábamos el punto dedicado a Parfit y a la concepción reduccionista de la identidad personal. Ésta, a partir de la visión desvinculada del yo que surge en la modernidad, concibe al hombre básicamente como una conciencia que decide o aspira a decidir todo lo que le concierne, por tanto también sus propios fines y valores. El mundo y él mismo son ajenos a toda teleología o naturaleza que prefije de algún modo aquello que es digno de nuestra admiración o nuestra reverencia²⁶. Taylor señala que este sujeto autónomo y

²⁶ “A quienes se inclinan en esa dirección les gustaría afirmar que el problema del significado es un pseudoproblema y califican los distintos marcos referenciales en los que éste se encuentra como respuesta a invenciones gratuitas” (Taylor 1996: 34).

desvinculado, propio de las tesis naturalistas, se encuentra desorientado porque no puede juzgar el pasado, no puede saber dónde está en el presente, y no sabe qué dirección tomar en su vida. Todo lo que sucede y lo que hace, y las posibilidades del futuro, se le presentan carentes de significado, de forma neutra, <<da lo mismo esto que aquello>>, porque no existe nada que establezca diferencias cualitativas entre las acciones, los ideales, los deseos, etc. Es decir, si los “marcos referenciales”²⁷ son cuestión de la invención y elección de cada persona en una sociedad concreta, entonces no es posible establecer “valoraciones fuertes” (“el hecho de que dichos fines y bienes son independientes de nuestros deseos, inclinaciones y opciones, y constituyen los criterios por los que se juzgan dichos deseos y opciones”), no es posible valorar o interpretar tampoco la propia vida, porque no se ve su *figura*. Es imposible ver algo sin un *fondo* que sirva de contraste. Taylor afirma incluso que “es absolutamente imposible deshacerse de los marcos referenciales y vivir dentro de tales horizontes es constitutivo de la acción humana” (p. 43). Este fondo es el *horizonte de sentido*, sin él no se puede conocer el significado que la vida tiene.

“En nuestro orden del día se incluye el problema del significado de la vida... sea en la forma de una amenaza de pérdida de significado, o porque el objeto de nuestra búsqueda sea el intento de encontrar sentido a nuestra vida” (p. 33).

La pregunta por el sentido es algo que se repite en todos los autores que vamos a ver. Todos se preguntan por los motivos o los fines de una orientación u otra en la vida, dándose respuestas diferentes, a veces radicalmente opuestas. Por ejemplo Parfit, al contrario que los demás, percibirá la ausencia de toda substancia como una liberación y *apertura del horizonte* (como dice la cita de Nietzsche al comienzo de su libro), en cambio, Taylor contemplará esta tesis naturalista como una *pérdida del horizonte* y de orientación (p. 31).

²⁷ Los llamados “marcos referenciales incorporan un importante conjunto de distinciones cualitativas. Pensar, sentir y juzgar dentro de dichos marcos es funcionar con la sensación de que alguna acción o modo de vida o modo de sentir es incomparablemente mejor que otros... debido a su estatus especial, merecen nuestra reverencia, respeto y admiración” (Taylor 1996: 34-35).

χ. El bien y el espacio moral

Las valoraciones fuertes nos ofrecen un espacio en el que poder orientarnos, el cual viene definido por las distinciones cualitativas que hacemos. Ahí, en ese espacio, es posible que la acción tome un rumbo, valorado como lo que me acerca o lo que me aleja. Pero ¿de qué? La posición dentro del espacio moral necesita dos ejes fundamentales para definirse: el bien y nuestra propia situación respecto a él. El bien es lo que crea ese horizonte para nosotros, sobre cuyo fondo interpretamos lo que somos, o quiénes somos, es el lugar al que nos acercamos o del que nos alejamos. En la primera parte de *Fuentes del yo*, titulada “La identidad y el bien”, queda establecida esta conexión primordial: que la noción de identidad sólo se alcanza por alguna suerte de articulación respecto al bien, el cual se concreta para nosotros en una serie de distinciones cualitativas acerca de la vida y el respeto y cuidado que merece, acerca de lo que supone una vida plena y de lo que hace una vida digna o merecedora del bien pensar de los otros. Entre estos tres ejes se define según Taylor el espacio moral de la fuerte valoración, dispuesto para que cada individuo se sitúe en él libremente, configurando así una forma particular sobre ese horizonte o espacio común abierto por el bien. Veamos en qué consiste lo “común”.

No queda clara la noción de bien en Taylor. La confusión posiblemente estribe en el punto central de la discusión: ¿somos nosotros los que articulamos los bienes que orientan nuestra vida o ellos nos “articulan” a nosotros? Siguiendo el texto ambas explicaciones serían válidas. “Los bienes... sólo existen mediante *una cierta* articulación”, relativa a los diferentes lenguajes de las distintas culturas (p. 107); tenemos una noción de lo que es digno de admiración y de respeto para nosotros a través del lenguaje y de la comunidad. Sin embargo, la articulación no tiene la última palabra respecto a lo que es considerado como bueno en una cultura. Taylor combate la tesis naturalista según la cual los marcos referenciales son “opcionales” o “cosas que inventamos”. La razón más importante para rebatir esto sería la siguiente: los marcos referenciales nos preceden, no los inventamos, porque además de ser ineludibles (no podemos evitar hacer “valoraciones fuertes”), el lenguaje que los articula pertenece a una comunidad que también me precede. Pero lo que rompe definitivamente con la hipótesis de la invención es la noción de *hiperbién*, una clase superior entre los bienes, la cual reconoceríamos como independiente de mis opciones o modos de pensar:

“Permítaseme llamar a los bienes de orden superior de esta clase hiperbienes, es decir, bienes que no sólo son incomparablemente más importantes que los otros sino que proporcionan el punto de vista desde el cual se ha de sopesar, juzgar y decidir sobre estos” (p. 80).

Un *hiperbién* se reconocería en que desafía y desplaza a los otros y en que nos mueve de una forma diferente: “lo que nos mueve en un hiperbién es lo bueno que hay en ello y no el que sea valioso a causa de nuestra reacción. Nos mueve percibir lo que significa como infinitamente valioso” (p. 86). Lo conflictivo reside en concebir algo que no dependa de la razón autónoma del sujeto, de su lenguaje o de su cultura, algo que, siendo racional, esté de algún modo situado por encima de la voluntad, deseos y razón del sujeto. Algo así, constituiría el horizonte común a todos, pero el hombre difícilmente puede hoy pensar así, porque los valores han perdido toda pretensión de “status ontológico objetivo” (p. 72).

Se añade finalmente una explicación acerca del carácter ineludible con el que se presenta la exigencia moral, entendiendo por moral, toda la gama de valoraciones fuertes, que no sólo indica lo que es bueno o malo hacer, sino lo que implica una vida plena y lo que es digno de admiración. Se trata del *lenguaje* con el cual hacemos esas distinciones cualitativas. Taylor sostiene que el modo en el cual damos sentido a nuestras vidas a nivel explicativo, es el mejor que hemos encontrado hasta ese momento (p. 74). Por ejemplo, “si no... entendemos y explicamos reveladoramente las acciones de las personas, prescindiendo de términos como ‘coraje’ y ‘generosidad’, entonces es que éstos son rasgos reales de nuestro mundo”, no resultan simplemente opcionales, sino que “asumimos un cierto vocabulario como el más realista perspicaz” (pp. 85-86). El lenguaje sería por tanto el mayor indicio de que el espacio moral es imprescindible para el hacer humano.

Según lo dicho hasta aquí, necesitaríamos para orientarnos un espacio moral definido en relación con el bien. Pero dicho espacio depende en parte del lenguaje mediante el cual entramos en contacto con otros, con la cultura, con las nociones de bien de una sociedad. La articulación de los bienes que guían nuestras vidas influye decisivamente en la articulación que hacemos de nuestra propia identidad, porque respecto a aquel horizonte se va a perfilar mi posición personal.

La “metáfora espacial” está recogiendo dos sentidos simultáneamente: el de la posición personal *respecto al bien* y el de la referencia a *los otros*. Este último significado de la metáfora implica que la posición de un yo respecto al bien es impensable sin los otros, ya que una distinción cualitativa que lo fuese sólo para mí, no tendría sentido y pronto dejaría de tener importancia, en cualquier caso no definiría mi identidad. Ese horizonte de sentido respecto al cual *digo* quién soy, está atravesado por el lenguaje en el que los otros y yo nos entendemos, lenguaje que habla de un horizonte de sentido común a nosotros²⁸.

“Uno es un yo sólo entre otros yoes... Es esta situación original la que proporciona sentido a nuestro concepto de identidad al ofrecer respuesta a la pregunta ‘¿quién soy yo?’ mediante una definición del lugar desde donde hablo y a quién hablo” (p. 51-52).

δ. ¿Quién soy yo?

La filosofía de la mente heredera de Locke y de Hume preguntaba *qué* era el yo, y no encontraba un criterio constitutivo suficiente entre las impresiones objetivas. Por su parte, Parfit reprochará a aquellos que, siendo reduccionistas, busquen un *qué* más allá de lo que se puede percibir: una continuidad psicofísica. Preguntar por el *qué* o el *quién* de la identidad personal supone para él una distinción meramente gramatical. Dijimos que en ellos tres, el problema de la diferencia ha sido eliminado por una reducción del yo a sus modos de aparecer y a su conciencia desvinculada. Pero ahora la pregunta por el yo requiere la fórmula *quién* por cuatro motivos principales:

- La *ausencia de una substancia* reconocida como identidad. En este nuevo ámbito de reflexión se ha abandonado el objetivismo reduccionista, con lo cual no se pregunta por un *objeto* que pueda identificarse con el yo, sea este material o inmaterial (en el caso del dualismo). Sin embargo veremos de qué forma la pregunta por la substancia no es ajena a Taylor ni a los narrativistas.

²⁸ Taylor nos introduce de alguna manera en el punto de vista dialógico que contrasta con el yo autosuficiente y desvinculado de las tesis naturalistas y reduccionistas: “La íntima interconexión entre identidad e interlocución surge en el lugar de los nombres en la vida humana...Que nos llamen a una conversación es la precondition para desarrollar la identidad humana y, por tanto, mi nombre suelen dármele mis primeros interlocutores” (1996: nota 13, 52).

- La *pregunta personal*. Se busca ahora un individuo porque, fuera del objetivismo reduccionista, la *relación de pertenencia* a mí mismo es importante. Es lo que Parfit trataba de borrar del lenguaje con el esquema impersonal y lo que en cambio pretenden recuperar los narrativistas. El *quién* recogería lo estrictamente individual de la persona, aunque no sólo.
- Se pregunta por un sujeto que *actúa y cambia*. La pregunta *quién* es reclamada sobre todo ante el hecho de la decisión libre. Ésta presupone una posición determinada, que cuenta con una trayectoria de vida hasta ese momento y con una dirección. Entonces, con la acción se abre el espacio identitario de la diferencia (“ser y aparecer” o “yo y acción”) que hasta ahora había sido un *punto*, sin extensión, sin orientación, procedencia, ni posición. Con la acción se abre también el espacio de la interrelación, de la diferencia entre yo y otro: “Esta pregunta (quién soy yo) encuentra su sentido original en el intercambio entre hablantes” (p. 51).
- Por último, se está preguntando por la *unidad* de la persona, por aquello que le dé permanencia y haga posible su reconocimiento e identificación. <<*Quién*>> está apelando a un sujeto que ha optado en primera persona por algo, pero no es posible responder *quién es* sin reconocer su situación con respecto a un fin, gracias al cual reconoce a su vez la trayectoria hasta ese momento y una cierta dirección para el futuro. La unidad por la cual reconocemos a alguien, procede, según Taylor, de su relación con el bien. No se trata de un yo substancial, que se autodefine y crea su propio espacio de movimiento, no es una mónada aislada, sino que su unidad está constituida por su relatividad.

La forma narrativa. Si hay algo sumamente importante para mí, el “valor, peso o substancia” de mi vida se medirá por mi “posición” respecto a ello. Por tanto, la pregunta *quién soy yo* significa para Taylor *¿dónde estoy* con respecto al *bien* o a aquello que es más importante para mí? Así, las dos dimensiones fundamentales que perfilarían la identidad serían el marco referencial de lo que es digno de respeto y la situación respecto a ello (p. 58). Pero reconocer mi situación requiere juzgar si estoy o no en la dirección que me acerca al bien²⁹, lo cual implica una comprensión narrativa de la propia vida.

²⁹ “La cuestión del sí/no concierne, no tanto a cuán cerca o lejos estamos de lo que percibimos como el bien, sino más bien a la dirección de nuestras vidas, si nos acerca al bien o nos aleja de él, o a la fuente de

“Nuestras vidas existen en ese espacio de interrogantes al que sólo puede responder una narrativa coherente. Para tener sentido de quiénes somos hemos de tener una noción de cómo hemos llegado a ser y de hacia dónde nos encaminamos” (p. 64).

Los *elementos mediadores de la unidad* que comentábamos al principio (entre el ser y el aparecer) son aquí el *bien* y los *otros*. El primero define el marco de referencia, los “otros” harían posible que dicho espacio moral estuviese disponible para nosotros³⁰. El significado surge así mismo en relación con este fondo de sentido percibido como superior. Por último, la comprensión narrativa de la vida tiene como vemos un aspecto *espacial*, la identidad requiere responder a la siguiente pregunta: ¿*dónde estás* en ese espacio intermedio entre tú y el bien?, pues “la orientación en el espacio moral se asemeja a la orientación en el espacio físico” (p. 65); pero también tiene un aspecto *temporal*: la pregunta ¿*dónde estás*? también se responde como el ahora entre un pasado y un futuro. “Como ser que crece y deviene... la comprensión que tengo de mí mismo necesariamente tiene una profundidad temporal e incorpora la narrativa” (p. 67).

En resumen: la cuestión fundamental es la “posición”, que enmarcada entre el yo y el bien, es aprehendida en una narrativa.

“El ser yoes está esencialmente vinculado a nuestra percepción del bien y logramos nuestra identidad personal entre otros yoes... La cuestión de dónde nos situamos en relación a dicho bien es una inquietud tan ineludible como esencial para nosotros, que sólo podemos anhelar dar sentido o sustancia a nuestras vidas y que esto significa que también ineludiblemente nos comprendemos en la narrativa” (p. 68).

¿*La acción y el otro*? Por último, cabe preguntarse qué papel juegan en realidad la acción y los otros en la configuración narrativa del yo. Ambos parecen centrales en el planteamiento de Taylor en lo que respecta a la articulación de la propia vida, sin embargo no se termina de encontrar ese lugar central. La historia personal de

nuestras motivaciones al respecto” (p. 62). Aquí Taylor parece aceptar el reto de la pregunta sí/no planteada por Parfit, pero disuelta en una cuestión de grado (si seré yo o no la persona que despierte en Marte no tiene una respuesta de tipo sí/no, porque el concepto persona no responde tampoco a ningún objeto o sustancia identificable). Taylor plantea una solución de *todo o nada*, pero relativa al bien.

³⁰ El papel de los otros no tiene en la obra de Taylor la centralidad que podría parecer en un principio. No podemos detenernos en este aspecto, pero sería interesante descubrir las diferencias entre Taylor, Ricoeur y otros autores en lo que respecta al papel del otro o el tú en la configuración del yo.

acercamiento o alejamiento respecto a lo incomparablemente mejor, ofrece una forma unitaria reconocible e identificable, podemos decir que muestra quiénes somos, de dónde venimos y adónde vamos, *muestra un movimiento*, pero ¿dónde está ese movimiento?, ¿de dónde brota esa narrativa, quién la construye, por qué se mueve nuestro ser dando lugar a los diferentes modos de aparecer? Preguntarse por la unidad es imprescindible, pero creemos que habríamos de preguntarnos de igual forma por el movimiento, pues para dar cuenta del ser en movimiento probablemente no sea suficiente con mostrarlo narrativamente. La narrativa nos lo *explica*, nos lo *cuenta*, y así lo recoge en una cierta unidad, la unidad narrativa, pero pensamos que la reunión de los acontecimientos dispersos en el tiempo y en el espacio, no es suficiente para poder hablar de un yo³¹.

Nosotros nos preguntamos por el carácter positivo de la acción que no sólo obliga a redireccionar el rumbo de la narrativa para recuperar la unidad, sino que construye también nueva dirección e incluso se desvía de la trazada hasta el momento. Si yo actúo y la acción modifica la narrativa, yo estoy por encima de dicha articulación, o al menos soy diferente de ella. Por ello, ¿cómo puede consistir la identidad en una narración? Si mi acción o la de otros, puede hacer *aparecer* diferente el fin que nos sirve de guía, el horizonte de sentido depende en parte de la acción. Lo que nos preguntamos entonces es si la identidad narrativa que propone Taylor está capacitada para recoger la novedad que la acción puede introducir en la línea de vida, debido a la *modificación* a nuestros ojos de los dos puntos centrales en los que ésta se enmarca: el yo y el bien.

El punto de inflexión en el que todo puede cambiar estriba en el *presente*, porque es ahí donde puede reconfigurarse tanto la posición como el rumbo o fin, y con ellos la interpretación del pasado. Nuestros modos de *pensar* la identidad (frecuentemente

³¹ Según Taylor, entre el bien y yo se perfila una historia: lo recorrido hasta ahora, la posición actual y una cierta noción narrativa de lo futuro. La narrativa ejerce una función de guía que conduce a lo que es sumamente importante alcanzar. La acción es un *medio* ineludible para ello, que, o bien sigue el camino que conduce al fin o no lo sigue, y tras cada paso puede evaluarse de nuevo, narrativamente, lo pasado y lo futuro. Teniendo en cuenta esto, proponemos la imagen siguiente, tan sólo con la intención de comprender lo que esta narrativa pretende: podría parecerse a un GPS que en cada giro del conductor recalcula la posición respecto al fin y así puede indicar un nuevo camino. La imagen podrá ser más o menos ajustada, pero en todo caso, lo que se cuestiona no son las funciones de GPS que la narrativa pueda tener, que por otro lado son necesarias, lo que se pone en entredicho con esta imagen es que la identidad consista en esa *historia* que se comporta de modo similar a un *Sistema de Posicionamiento Global*, es decir, que *sea* esa historia. El papel de la acción parece ser secundario, su importancia viene definida por el modo en que modifica la historia. Se asemeja así a la concepción esencialista del personaje que pone el acento en el ser, al cual sigue la acción. Para el GPS lo importante es la ruta hacia el objetivo, mientras el giro concreto es reasumido en esa o en otra ruta que conduzca igualmente a la meta marcada.

narrativos) son necesarios y probablemente muy cercanos a la realidad, pero no pueden ser la identidad personal misma. No obstante esperaremos a conocer otras concepciones narrativas de la identidad personal para emitir un juicio más fundado que recoja lo que tienen en común.

b. Paul Ricoeur

Es el filósofo de la identidad narrativa más propiamente dicho. Sus obras *Tiempo y Narración* (1984-1985/1995-1996) y *Sí mismo como otro* (1990/1996) constituyen dos de las principales referencias para la filosofía de la identidad personal distanciada de la filosofía analítica anglosajona³². De Ricoeur tomamos sobre todo la forma de mediar la diferencia que existe en el propio yo entre lo que él llama el “carácter” o “mismo” (lo permanente del yo a través del tiempo) y el “sí” (una permanencia distinta a la del carácter, llamada “mantenimiento de sí”), también tomamos la consideración que hace de la alteridad como constitutiva de la identidad personal, pero de una forma distinta a como lo hacía Taylor. La teoría narrativa se presenta como un saber interpretativo, *hermenéutico*, diferente al de las ciencias naturales o del fundamento último. Así, gracias a la articulación narrativa de las diferencias aparentemente opuestas –entre el “mismo” y el “sí”, y entre el yo y el otro–, el yo adquiere una sustancialidad diferente al sustrato que buscaba la ciencia empírica y que no pudo encontrar.

Ricoeur ofrece respecto a Taylor, una tematización más específica del problema de la identidad personal en respuesta a la filosofía analítica (Locke, Hume y Parfit), además introduce la narración como forma de “posición” no sólo en el espacio moral, sino también ante el otro, es decir, como *forma de permanencia* de lo cambiante del yo a través del tiempo *gracias al otro*, porque éste nos exige una posición determinada. Ricoeur pone el acento en esta *unidad a través del tiempo*, mientras Taylor lo pone en la

³² Paul Ricoeur trabajó durante varios años en la Universidad de Chicago (1970-1985) donde pudo conocer de cerca la filosofía americana y las ciencias sociales, convirtiéndose en uno de los pocos pensadores igualmente cómodos con el mundo intelectual de habla francesa, alemana e inglesa. El resultado de este periodo fue uno de los más importantes trabajos de Ricoeur: la obra en tres volúmenes *Temps et récit* (1983-1985). A raíz de la discusión sobre la identidad narrativa y del continuado interés en el sí mismo, presentó las conferencias Gifford (*Gifford Lectures*), que culminaron en el importante trabajo *Soi-même comme un autre* (1990).

unidad que confiere la orientación respecto a lo sumamente importante para mí y en la unidad por la cual podemos valorarnos a nosotros mismos (aunque también sostenga una dimensión temporal importante). El *tiempo y el espacio* en los que se sitúa el individuo son, gracias a la narración, <<históricos>> en el sentido de estar entramados en una historia. La *acción* es insertada en la trama constituyendo así al *personaje*, cuya historia constituiría la mediación y por tanto la unidad entre lo permanente y el cambio introducido por la acción y los acontecimientos. La pregunta por la posición, *¿dónde estás?*, también se repetirá en Ricoeur, pero esta vez será el *otro* el que pregunte. La dimensión ética corona los estudios de *Sí mismo como otro*, constituyendo así el problema moral, una vez más, el punto de partida y de llegada de la pregunta por la identidad.

α. “*Sí mismo como otro*”

“*Decir sí no es decir yo*” (Ricoeur 1996: 187). La diferencia que Ricoeur afirma en esta frase constituye el cambio fundamental respecto a los modos de concebir el yo de las “filosofías del sujeto” o “del Cogito”: que la identidad no se alcanza en el acto de reflexión inmediata del <<yo pienso>>, fundamento único para el conocimiento de sí, sino que es preciso considerar las diferencias que constituyen la identidad. Ricoeur propondrá frente a las “filosofías del Cogito” (de las cuales es heredero Parfit) la “hermenéutica del sí” (XXXIV).

La *primera intención filosófica* de su libro *Sí mismo como otro* es esa: “señalar la primacía de la mediación reflexiva sobre la posición inmediata del sujeto, tal como se expresa en... ‘yo pienso’, ‘yo soy’” (p. XI). El título del libro recoge ya algo de esta primera intención al separar el *sí* del *mismo* y el *sí* del *otro*, para volverlos a unir³³. Ricoeur destapa la brecha en el seno mismo del yo, desechando el fundamento único propio del <<yo pienso>>: el yo no es igual al yo, sino que hay una identidad *idem*

³³ Ricoeur explica el título al principio de la obra (pp. XI-XIV), donde queda resumido su contenido y a la vez son explicadas las tres intenciones filosóficas de *Sí mismo como otro*: si dice “sí mismo”, está diciendo a la vez, “‘sí mismo’ se opone a ‘yo’”; el “sí” se refuerza al estar seguido del “mismo”, por tanto hay una diferencia en el yo que puede ser descubierta (como hace Ricoeur) o cubierta (como hace el <<yo pienso>>); pero también se establece la unidad al estar seguidos uno del otro (sí-mismo); la clave de la unión está sin embargo en “como otro”, lo cual significa no sólo “igual que” otro, sino “en cuanto” otro, indicando así el carácter constitutivo de la relación.

(permanencia del carácter) y una identidad *ipse* (mantenimiento de sí en la promesa) (p. 120).

Distinguir ambos modelos de identidad, sería *la segunda intención filosófica*. Así, el saber acerca del yo que propone Ricoeur es el propio de la *interpretación*, cuya certeza se basa en tres dobles aspectos (frente a la certeza fundamentada en un único principio): en primer lugar el análisis (consideraciones semánticas y pragmáticas del lenguaje) y la reflexión, en segundo lugar la diferenciación entre *idem* e *ipse*, y en tercer lugar la dialéctica del *sí* y del *otro*. Mediante esta “triple dialéctica” se logra una certeza llamada *atestación*, la cual confía su saber al testimonio, a la creencia en la palabra de otro: con la *vulnerabilidad* propia de la ausencia de un fundamento único y por otro lado, con la *seguridad* que ello conlleva (XXXV-XXXVII).

Explicar esta última dialéctica del sí y del otro, es la *tercera intención filosófica*. Con ella, la identidad personal culmina su recorrido y deposita la última causa de su consistencia o sustancialidad en el otro, porque es el otro el que hace posible una permanencia de la identidad por medio de la promesa de permanecer fiel a la palabra dada (*ipse*). A esta identidad no le conviene la pregunta qué sino *quién*.

β. La identidad narrativa del personaje

La narración es contemplada por Ricoeur en esta ocasión en el plano de su aportación a la constitución del sí³⁴. Su función es fundamentalmente mediadora entre lo anterior y lo nuevo, entre lo impersonal y lo personal, entre lo objetivo y lo subjetivo. En esta tarea de unir extremos se inserta el personaje, cuya configuración singular comprendería los rasgos reconocibles de un relato. La narración del personaje constituiría su identidad. He aquí entonces la *forma* que se buscaba en el Quinto Estudio: “una forma de permanencia en el tiempo que sea una respuesta a la pregunta: ‘¿quién soy yo?’” (p. 112), una suerte de articulación de lo ya sedimentado propio del carácter, con lo *nuevo* que acontece y que él hace. De esta manera, la *dinamicidad* correspondiente a la identidad es recogida en unidad y dotada de un carácter permanente por medio de la historia, al mismo tiempo que la historia dota de movilidad al carácter

³⁴ La teoría narrativa había sido tratada por Ricoeur anteriormente en *Tiempo y narración* (1983-1985/1996), pero desde la “perspectiva de sus relaciones con la constitución del tiempo humano”. Ahora el nuevo enfoque es el de “su aportación a la constitución del sí” (Ricoeur 1990/1996: 107).

permanente del personaje (p. 169). Como ya se ha dicho anteriormente, la narración corresponde a la estructura de la acción humana. Los estudios de Ricoeur buscan por medio del “rodeo de la hermenéutica”, esos elementos estructurales: un verdadero *agente* personal de la acción y una verdadera *acción* personal. Ambos, acción y agente, se habían perdido en la filosofía analítica de la acción y de la identidad.

Entre describir y prescribir: la mediación narrativa

“Se puede decir que el conjunto de estos estudios tiene por unidad temática el *actuar humano*, y que la noción de acción adquiere, a lo largo de los estudios, una extensión y una concreción que se acrecientan sin cesar” (p. XXXII).

En efecto, Ricoeur propone la teoría de la identidad narrativa a partir del estudio de la acción humana, lo cual no deja de resultar paradójico (¿paradoja o quizá contradicción? Más adelante se intentará aclarar esta pregunta). Tanto el lenguaje, los pronombres personales especialmente, como la misma cuestión *quién* (frente a *qué*) son indicios de una diferencia resistente a la reducción entre el yo y el hacer del yo, y ante esta diferencia uno se pregunta por la unidad: <<pero ¿quién actúa, quién habla, quién escribe?>>. Se pregunta por alguien a quien imputarle una acción, se busca un agente responsable.

Describir. Este *agente* se ha perdido en el esquema impersonal de la filosofía analítica que generalmente se ha impuesto para estudiar las acciones (“acciones breves”: i. e. levantar un brazo)³⁵. El resultado de dicha objetivación radical de lo personal ha sido la reducción de la explicación a *descripción*: descripción de causas y consecuencias según el modelo causalista de las ciencias, que al ser aplicado a la identidad personal, buscará un *qué* causa de las acciones, correspondiente a la pregunta *¿por qué?*

Prescribir. Fuera de la filosofía analítica, las acciones estudiadas pueden ser más complejas, alcanzando incluso la dimensión de lo ético y lo político. Éstas se estructuran en función de un fin que abarca a todos los otros fines posibles: “tender a la

³⁵ J. Searle tiene varios ejemplos de este tipo en su libro *Razones para actuar*. Ricoeur escribe a pie de página su reflexión sobre la “pobreza” de estos ejemplos: “poniendo entre paréntesis las posturas éticas y políticas, la filosofía analítica de la acción ha podido concentrarse sobre la sola constitución gramatical, sintáctica y lógica, de las frases de acción. Pues bien, ese mismo ascetismo en el análisis es del que somos deudores... Para designar los primeros rasgos de una teoría de la ipseidad... las acciones más simples... son suficientes para mostrar el enigma de la mismidad” (p. 109).

vida buena” (p. 176 ss.), por tanto su estudio tiene un enfoque prescriptivo: decir lo que *es bueno* hacer y lo que *hay que* hacer.

Narrar. La narración es propuesta por Ricoeur principalmente como mediadora entre la descripción de la filosofía analítica de la acción y la prescripción de la ética (p. 108). Ambas se consideran necesarias para dar a la acción humana la profundidad filosófica que requiere, pero entre ambas hace falta narrar. La teoría narrativa constituye el paso de la explicación causalista a la *explicación narrativa* de las acciones. Ésta encuentra sus *motivos*, *razones* o *causas* en un agente, lo cual precisa por tanto de consideraciones éticas no contempladas en el ámbito analítico.

“El ritmo ternario: *describir, narrar, prescribir...* permite asignar al enfoque narrativo... una función de transición y de enlace entre la descripción que prevalece en las filosofías analíticas de la acción, y la prescripción que designa con un término genérico todas las determinaciones de la acción a partir de los predicados ‘bueno’ y ‘obligatorio’” (p. XXXIII).

El esquema personal y la acción

“¿Se puede sustituir *yo pienso* por *esto piensa* sin pérdida semántica?” (p. 131), esto significa: <<¿hay realmente un *sujeto* del pensamiento o simplemente hay *secuencias psíquicas* cuya relación de pertenencia a un sujeto no tiene una base *causal*?>>. El modelo narrativo de explicación se presenta, frente al causalista, con la capacidad de devolver a los actos humanos la dimensión personal.

En la pregunta por la pertenencia de los acontecimientos a un sujeto, vuelve a encontrarse el punto crítico en el cual se separan los enfoques (el punto de vista de tercera persona, la reducción del ser a la apariencia, muy relacionados con el modelo causalista propio del mundo de los objetos físicos; y frente a esto: el punto de vista de primera persona, la afirmación de la diferencia y la unidad de ser y apariencia, muy relacionado con el modelo narrativo de conocimiento, donde las razones y motivos humanos son explicaciones apropiadas a las acciones humanas). Aquí entra en juego la tarea narrativa y también su principal problema en lo que se refiere a la identidad personal: ¿cómo *adscribir* los acontecimientos a un sujeto? Ricoeur propone el relato como único modo de adscripción, por ejemplo, de “adscribir el pensamiento a un pensador” (p. 131). Así, mediante la historia narrada del conjunto de descripciones que

constituyen “la red conceptual de la acción” se compone una unidad desplegada en el tiempo.

“Narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (p. 146).

Sería objeto de discusión si la atribución a una persona queda justificada por el hecho de recoger las descripciones en un relato, cuando, separadas (sin ser reunidas en el relato), habrían permanecido en el esquema impersonal reduccionista. Ricoeur por su parte, se pronuncia claramente al respecto: “es en el relato donde se recompone la atribución” (p. 146)³⁶.

Según el modelo narrativo de explicación, el acontecimiento se transforma en acción gracias a la narración, porque permite adscribir dicho acontecimiento a un agente, que es principio (no absoluto) de esa acción (p. 146)³⁷. El sujeto surge precisamente de la historia de la trama, la figura del personaje es la mediación entre el cambio y la permanencia, o entre los dos modos de permanencia en el tiempo: *idem e ipse*, o mismidad y mantenimiento de sí. Los polos de la trama, acción y personaje, quedan conectados por la narración: el cambio, la capacidad de iniciar algo nuevo... y todo lo que supone una amenaza para la unidad de la historia, es recogido por una forma reconocible o identificable, el personaje, cuya identidad es la propia historia. El

³⁶ Más adelante se presentarán las dificultades de la identidad narrativa, pero ahora es preciso comprender el problema particular que aquí se plantea. Se trata de atribuir un agente a los acontecimientos descritos, pasando así del nivel descriptivo de la acción, al nivel narrativo. En este nivel tendría que aparecer un sujeto que inicie esos acontecimientos, los cuales serían “acciones” sólo entonces. “Las preguntas ¿quién?, ¿qué?, ¿cómo?, etc., pueden designar los términos discretos de la red conceptual de la acción” (p. 146). Por ejemplo, la acción <<ella caminó lentamente hasta el río>> puede describirse por medio de sus componentes: *ella* (principio hipotético de la acción, candidato a ser respuesta a la pregunta *quién* lo hizo), *caminó* (movimiento concreto: *qué* hizo), *lentamente hasta el río* (modo concreto: *cómo* lo hizo). Se cuestiona que la composición de estos elementos en una narración, tenga la capacidad, exclusivamente en virtud del relato, de asignar a alguien la función de sujeto (piénsese en acciones mucho más complejas y extendidas en el tiempo, aunque el principio narrativo que rige es independiente de la complejidad de la acción). Nos preguntamos si la narración es suficiente como paso del objetivismo a la dimensión personal. Son dudas acerca del poder atribuido a la narrativa. Conviene recordar el estatus del lenguaje tras la objetivación radical del reduccionismo y que su importancia en la filosofía analítica procede de una separación entre significado y experiencia, con la que el lenguaje es puesto también bajo sospecha. Un ejemplo de ello lo tenemos en la ambigüedad del papel del lenguaje en la teoría de Parfit: por un lado, parece *muy importante* usar un modo impersonal de hablar (Parfit: 2004), pero por otro la diferencia entre ser yo o no ser yo es meramente gramatical, no habría ninguna diferencia a nivel de los hechos entre decir que <<habré muerto mañana>> o decir que <<todas mis experiencias, células y acciones continuarán en otro>>, lo cual viene a decir que el lenguaje *no es importante*.

³⁷ El relato resuelve a su modo la antinomia (kantiana): “por una parte, confiriendo al personaje una iniciativa, es decir, el poder comenzar una serie de acontecimientos, sin que este comienzo constituya un comienzo absoluto, un comienzo del tiempo, y, por otra parte, dando al narrador en cuanto tal, el poder de determinar el comienzo, el medio y el fin de la acción” (p. 146).

personaje reúne en su historia la permanencia del carácter (mismidad) y la permanencia propia del mantenimiento de sí (ipseidad). La virtud de la historia está en configurar una unidad dinámica, es unidad gracias a que se cuenta *una* historia, y es dinámica porque muestra el *movimiento* que imprimen los cambios, las decisiones. ¿Cómo puede ser *uno* y a la vez *distinto* en cada momento? Se nos responde que esto es posible por la narración.

“El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje” (p. 147).

Pero ¿qué es lo que construye al personaje?, ¿la historia de la acción? ¿Quién realiza entonces dicha acción, quién es el agente de esa historia? Si el personaje es una historia, ¿qué diferencia hay entre mi historia y la de otro? La pregunta por el quién parece no satisfacer y de nuevo insiste impertinente tras el velo de la historia, donde pueden ocultarse los fragmentos de identidad. Dejamos ahora simplemente planteada la pregunta de si es suficiente la historia de vida para dar cuenta del yo, si no se estará recayendo en una disimulada reducción a la apariencia, una *apariencia* que, a pesar del carácter unitario, coherente, concordante, incluso singular, no pudiera sustentar la identidad más allá de la *forma* de un relato. Por el momento, vamos a continuar el itinerario propuesto por Ricoeur porque aún falta por considerar el último aspecto de su identidad narrativa, sin el cual no queda completa la explicación y la atribución de identidad.

χ. ¿Quién soy yo?

La teoría narrativa de Ricoeur, estableciendo la diferencia entre identidad e ipseidad, ha roto con la búsqueda del criterio objetivo que supuestamente haría al yo ser igual al yo, pero además añadirá a la *configuración del yo*, los aspectos *ético y moral*, estructurales de la acción humana. La narrativa anticipa la necesidad de esta dimensión pero no la suple; recordemos que “la teoría narrativa ocupa una posición bisagra entre la teoría de la acción y la teoría ética” (p. 152).

La pregunta *quién soy yo* es formulada ahora en relación con *otro*, por tanto en el espacio que crea la distancia entre la ipseidad y la alteridad, entre yo y otro. “¿Quién soy yo, tan versátil, para que, sin embargo cuentes conmigo?” (p. 171), esta es una de las formulaciones de la cuestión contemplada en los tres penúltimos estudios de *Sí mismo como otro*. La pregunta adquiere profundidad, hondura, fondo, sentido... en este espacio, por tanto no sólo en la diferencia entre mismidad e ipseidad, sino en la diferencia con el otro. Sin llegar a este nuevo espacio, no hay auténtica ipseidad. Por consiguiente, la cuestión espacial, tan importante para Taylor, tiene su eco en Ricoeur, aunque en este caso es el otro el que reclama conocer mi posición (entre los caminos narrativos que he recorrido y los que puedo emprender) para reconocerse. ¿*Quién eres?*, significa también ¿*dónde estás?* Y la posición no puede ser cualquiera sino la que corresponde a mi promesa de no cambiar, de mantenerme a como yo mismo. De este modo conocerse a sí mismo supone conocer al otro.

La vida buena y el otro

Para llegar al sí mismo, se precisa el horizonte en el cual las acciones y el agente que las realiza puedan ser juzgados. Ricoeur lo llama la *vida buena*³⁸, que es el fin de la intencionalidad ética (ética como superior a la moral, el objetivo de la vida buena como más determinante que la norma que rige la adecuación entre las acciones particulares y los ideales). La *estima de sí* es el amor a uno mismo en virtud de las obras realizadas con el fin de la vida buena: es “deseo orientado por la referencia a lo *bueno*” (p. 182, 189).

Pero hace falta pasar de la capacidad de acción a la efectuación, donde la amistad juega un papel mediador. El análisis que Ricoeur hace acerca de la “intencionalidad ética” es muy complejo, tan sólo se dan aquí algunas nociones sobre la cuestión que sirvan para comprender el papel que juega el otro según Ricoeur, en la propia acción configuradora del yo: la relación entre la *vida buena* como objetivo ético del hombre no es separable de la *solicitud* por el otro. Además, debe cumplirse el requisito de que la vida buena *con y para el otro* se dé *en instituciones justas* (p. 176), abriéndose así a terceros que no forman parte de la relación yo-tú (p. 204). La

³⁸ “La ‘vida buena’ es para cada uno, la nebulosa de ideales y de sueños de realización respecto a la cual una vida es considerada como más o menos realizada o como no realizada... es el objetivo hacia el que tienden estas acciones... Aquí hay que pensar en la idea de una finalidad superior que sería siempre interior al obrar humano”. La “vida buena” recoge así también la idea de “horizonte” (p. 185).

dimensión de la alteridad se vincula estrechamente al objetivo de la vida buena por medio de la amistad, porque según Aristóteles, <<el hombre feliz necesita amigos>> (p. 188 ss). Mediante el argumento de la *carencia* y la *reciprocidad*, el otro es considerado imprescindible para el mantenimiento de sí: la vida buena, por la cual es capaz de estimarse a sí mismo al juzgar sus acciones como buenas, requiere la mediación del otro para pasar de la capacidad de hacer a la acción misma (p. 187-188).

“Mi tesis es que la solicitud no se añade desde el exterior a la estima de sí, sino que se despliega su dimensión dialogal silenciada hasta ahora” (p. 186).

El *sí* o la *ipseidad* requiere la referencia a *mi posesión*, es decir, que “en cada caso” lo que cambia sea *mío*, que tenga el sello de mi propiedad. Pero no hay otro modo de juzgar esta relación de pertenencia sino a través del otro: el sí queda definido como sí mismo por la referencia “en cada caso” al otro (p. 187). La identidad personal o la identidad del personaje debe su unidad y permanencia a través del tiempo, a la relación con otro, gracias concretamente a la *solicitud* que el otro hace de mí. La solicitud es el “segundo objetivo ético” (p. 186) y gracias a ella podemos tener estima de nosotros mismos. Por un efecto de traslación podemos comprender que el mismo carácter irremplazable del otro para mí, lo tengo yo también para el otro: “soy irremplazable en primer lugar para el otro. En este sentido, la solicitud responde a la estima del otro por mí mismo” (p. 201).

¿Dónde estás?

La alteridad se vuelve entonces la referencia moral que me obliga a ser yo, a no cambiar para estar así disponible a su solicitud. Este poder del otro reside en la promesa por la cual me comprometo a mantener la palabra dada, a no cambiar, a responder a la llamada del otro que cuenta conmigo. La responsabilidad adquirida ante el otro implica finalmente responder a su pregunta *¿dónde estás?*, con *¡heme aquí!* “Respuesta que dice el mantenimiento de sí” (p. 168).

Pero esta respuesta requiere, según Ricoeur, de una narración que permita mantener la unidad de los dos extremos de permanencia en el tiempo: la mismidad y la ipseidad (p. 169). Es decir, para saber dónde estoy y en definitiva quién soy, debo reconocer mi *posición* por medio de una historia, por la cual puedo valorar mi vida bajo

el objetivo ético de la vida buena (p. 160) y puedo identificar una posición respecto al otro. Esta posición en sentido metafórico, significa <<que me he detenido *aquí*, en vez de seguir otros caminos e iniciar otras narrativas, me mantengo en el lugar en el que tú puedes contar conmigo, donde había prometido>>. El relato realiza la unión, por la doble virtud señalada por Ricoeur: la dinamicidad y la permanencia.

“Al narrativizar el carácter, el relato le devuelve su movimiento, abolido en las disposiciones adquiridas, en las identificaciones-con sedimentadas. Al narrativizar el objetivo de la verdadera vida, le da los rasgos reconocibles de personajes amados o respetados” (p. 169).

δ La identidad sí importa

Ricoeur traduce la frase de Parfit –“la identidad no importa”- por “la posesión no es lo que importa” (p. 171). Parfit, no distingue entre mismidad e ipseidad, por eso dirá que *no importa* la pertenencia a mí mismo de las experiencias. Uno de los motivos que alega para esto es la apertura que según él nos brindaría el hecho de ignorar esa relación de pertenencia en la que creemos pertinazmente: el egoísmo no tendría sentido y nos importarían las experiencias de los demás tanto como las propias (o quizá tan poco como las propias -podríamos añadir-). Ricoeur defiende por su parte una cierta “desposesión” (propuesta en cambio de forma radical por Parfit) y una cierta “posesión”. *Desposesión* porque es preciso abrirse para dar prioridad al otro, para estar disponible y solícito, y esto supone despreocuparse de uno mismo. El otro sería en este sentido “una irrupción, que rompe el cierre del mismo” (p. 172) pues “¿cómo entendería... una palabra que le sería tan extraña, que sería como nada para una existencia insular?” (p. 377):

“En una filosofía de la ipseidad como la nuestra, debemos poder decir: la posesión no es lo que importa” (p. 171),

Pero también la *posesión* es importante para la auténtica ipseidad:

“Para hacerse disponible ¿no es preciso ser dueño de sí mismo de alguna manera?... ¿se plantearía la cuestión de la importancia si no existiera alguien a quien la cuestión dejara de importarle?... si mi identidad perdiese toda importancia... ¿no se volvería también la del otro sin importancia?” (p. 137).

¿En qué sentido importa entonces la identidad? El “desposeimiento de sí”, necesario para abrirse al otro y mantenerse fiel a la promesa, implica por otro lado un poseerse a sí mismo, sin el cual no hay donación posible y resultaría dudosa la importancia de los otros. La *identidad importa* para Ricoeur, pero importa por el otro, lo cual implica una importancia relativa, es decir, *en relación con* el otro. Habría que responder a la llamada del otro que cuenta conmigo tal y como soy, por lo cual soy responsable de mantenerme *así* para él:

“El otro me hace responsable, es decir, capaz de responder. Así la palabra del otro viene a colocarse en el origen de la palabra por la cual me imputo a mí mismo el origen de mis actos. La autoimputación... se inscribe ahora en la estructura dialogal... cuyo origen es exterior a mí” (p. 374).

IV. VALORACIÓN DE LA IDENTIDAD PERSONAL COMO FORMA NARRATIVA

Tras la exposición de los principales intentos de solución al problema de la identidad personal, es preciso extraer lo más importante de las distintas propuestas, junto con un juicio sobre los resultados a la luz del marco crítico presentado al principio. Recordemos que allí se distinguían dos polaridades principales, dos dobles diferencias en el hombre, a modo de delimitación del amplio y profundo campo semántico de la identidad personal: ser y aparecer, individuo y comunidad. En el espacio abierto entre estas dos diferencias se considerarán otras tensiones inscritas en ellas: mente y cuerpo, yo y acción, pasado y futuro, espacio y movimiento, yo y otro.

Sin embargo ya hemos hecho una de las principales opciones en la investigación del yo. Seguimos los vestigios de una identidad que es algo *más* que lo que aparece ante nuestra mirada. Por tanto, hemos descartado que el yo pueda ser un objeto como las demás cosas, cuya diferencia con los otros resida en *alguna* propiedad por descubrir, o bien consista en una pura continuidad psicofísica, cuya relación con el individuo sería una mera creencia en que existe una sustancia llamada *yo*, cuando en realidad –diría el reduccionismo extremo de Parfit– “la identidad no es lo que importa”. Nosotros hemos optado, junto con los autores narrativistas entre otros, por un yo que responde a la pregunta *quién* y no al *qué* del reduccionismo.

La separación radical entre el objeto y el sujeto había desembocado en la reducción del yo a sus modos de aparecer, contemplados desde el punto de vista de un observador externo. Así mismo, el *otro* es visto con la misma distancia con la que se contempla el yo, y puesto que no hay un criterio constitutivo para distinguir lo propio de lo ajeno, la diferencia y la unidad con el otro distinto de mí se complica, oscilando entre los extremos de la invasión del espacio vital del otro (yo = todo) o de la anulación del yo (yo = nada). Tras estas *reducciones*, el yo está más cercano a una concepción puntual que a una concepción extensa en el espacio y en el tiempo³⁹. El “punto” hace referencia a instantes de identidad, a la fragmentación, a la desvinculación e indiferenciación

³⁹ De acuerdo con el concepto de identidad que Locke estableció –“la identidad de una cosa consigo misma”, *sameness with itself*–, la identidad personal se identificaba con instantes de reflexión. Ricoeur explica por qué posteriormente, la memoria ha pasado a ser el criterio de identidad heredero de Locke: “asigna a la reflexión instantánea la ‘mismidad consigo misma’ alegada por la definición general. Queda sólo por extender el privilegio de la reflexión del instante a la duración; basta considerar la memoria como la expansión retrospectiva de la reflexión tan lejos como pueda extenderse en el pasado” (Ricoeur 1996: 121).

propia de una comprensión de la individuación como límite, como algo sin importancia o como dificultad para la expansión de lo que realmente importa (i. e. el espíritu). “La identidad no es lo que importa”, esta frase es símbolo de toda una tendencia a considerar el yo como obstáculo para la realización de algo superior, que está por encima de lo individual: la comunidad, el amor fraterno, la vida buena... como propone el budismo de Parfit, pero también otras ideologías, religiones o filosofías que tienen como meta la disolución del yo en lo común.

1. Aspectos positivos

a. “Espacio”

Los autores *narrativistas* se encuentran entre aquellos que se oponen al reduccionismo. El yo sería una forma, consistente en la unidad narrativa entre aparecer y ser; así, el todo que es la identidad, surgiría de la historia contada. El papel del otro en la identidad ha sido considerado de diferentes modos según el autor narrativista de que se trate, pero en cualquier caso, a diferencia del reduccionismo, se ha visto como imprescindible. De igual modo, el espacio narrativo es posible gracias a un marco de referencia para la acción y gracias al juicio moral correspondiente, necesario para la orientación y para comprendernos a nosotros mismos. Según Taylor y Ricoeur, la narración hace posible encontrar nuestro *lugar* respecto al bien y respecto a los otros, permitiéndonos así saber quiénes somos. El *sentido* de la acción es el principal elemento configurador de la narrativa, ya que, según sea éste, cambia la historia en la que es recogida la acción pasada y la futura. El sentido es el “bien”, el “hiperbién” o lo “sumamente importante” en el caso de Taylor, pero claramente en Ricoeur, sería principalmente el “otro”, al cual hay que responder. El espacio de las diferencias, en el cual es posible el movimiento y la valoración de dicho movimiento, parece garantizado con la narrativa, dado que sitúa la acción explicándola en relación con el bien y con el otro, narrando-explicando el movimiento.

Esto mismo defiende Theodore R. Sarbin, uno de los más importantes psicólogos narrativistas, que a partir de los años 60 optaron por un enfoque no reduccionista y vieron en los relatos una fuente de explicación y de organización de la experiencia. A ellos se les atribuía el poder de proporcionar un saber acerca del mundo diferente al de las ciencias positivas⁴⁰: un mundo no separado del sujeto ni neutro, sino personal, más humano por tanto, ajeno a la metáfora de la máquina propia de la imagen fisicalista de las ciencias. Sarbin escribió en 1986 un artículo importante: *The narrative as a Root Metaphor for Psychology* (Th. Sarbin, en Sarbin). En él defendía un modelo *contextualista* regido por el principio narrativo, frente al *mecanicista*, regido por el principio causalista de explicación. El principio narrativo aplicado a la identidad personal hace considerar cada acción como un *acto histórico*, es decir, entramado en una historia. La tesis fundamental es que no comprendemos ni hacemos nada si no es desde este contexto narrativo, que “explica” la vida de las personas de modo distinto a como lo hacen las ciencias naturales⁴¹. La metáfora narrativa es una “metáfora radical” para la psicología porque considera al hombre como sujeto, no como un objeto más del mundo físico, prestando así un espacio para la acción libre, la cual se explica por razones y motivos y no por causas entendidas físicamente⁴², y abriendo además un espacio para la investigación (*seguir las huellas*) de la conducta humana a través de su carácter historiado (de *story*).

Por tanto, el sujeto configura un significado por medio de la historia, reconoce un sentido, da sentido (*make sense*) a sus propias acciones. El mundo del significado parece recuperarse tras la separación radical entre significado y experiencia que tuvo

⁴⁰ Brunner fue el pionero del enfoque cognitivista, cuya intención inicial fue desarrollar una *ciencia del significado*, frente al conductismo imperante. Esta revolución cognitiva tuvo lugar a partir de los años sesenta. Para ello investigaría la *psicología del sentido*, cuya naturaleza consideró básicamente narrativa. Se cita además a W. Stern, por ser el primero (1911) en insistir en la incorporación de biografías personales a la “psicología individual”, para completar el enfoque nomotético con el ideográfico (citado en Rodríguez González 2003: 124). Th. Sarbin editó en 1986, *Narrative Psychology: the storied nature of human conduct*, donde recogía las investigaciones de varios psicólogos que, desde un punto de vista narrativo, explican sus hallazgos acerca de la conducta humana. La clave se halla en la interpretación narrativa que los individuos harían del sentido de la realidad y del propio yo.

⁴¹ Se sustituye la “identidad personal” por el término “vida”, porque lo que la identidad narrativa propone es precisamente que la identidad consiste en la narración del devenir de una persona a lo largo de su vida. Es lo que comúnmente se entiende por biografía o más sencillamente *vida*, aunque no se trata de un relato puramente descriptivo de los acontecimientos, sino que se narra desde un marco referencial de valoraciones. “Lo que se cuestiona en general y característicamente es la configuración *al completo* de mi vida” (Taylor 1996: 67). “El término ‘vida’ designa a todo el hombre por oposición a las prácticas fragmentadas” (Ricoeur 1996: 183).

⁴² R. Harré ha denunciado el “error naturalista” consistente en confundir razones o motivos, con causas, entendidas desde el modelo fisicalista de las ciencias (R. Harré, citado en Rodríguez González 2003: 127).

lugar en el modelo mecanicista. El significado pasa a ser algo recuperado por medio de una narración, por un discurso que conecta las “convenciones lingüísticas con la red de convenciones culturales”, ofreciendo un significado interpretado narrativamente (p. 128).

b. “Relatividad”

Ahora explicaremos el carácter relativo del yo que aporta la visión narrativa de la identidad. Relativo no significa relativista, como veremos.

El contextualismo, en lo que respecta a la identidad narrativa, considera al yo, no como algo autoconstruido, autosuficiente, cerrado en su realidad indivisa, sino al contrario, en relación con algo distinto de sí. En el caso de los autores que hemos visto, el yo es relativo a lo “sumamente importante” o al “bien”, y al “otro” ante el cual he adquirido una responsabilidad de ser yo mismo. De este modo, el yo desvinculado o inexistente ha cobrado una realidad que consiste en un *ser en relación*. La relatividad así entendida, ofrece una certeza acerca de la propia consistencia, diferente a la del “yo pienso”, es decir, la del reconocimiento de la propia situación (contextual o espacial) a la luz del espacio moral.

“Perder esa orientación o no haberla encontrado equivale a no saber quién se es. Y esa orientación, una vez conseguida, define el lugar desde el que respondes, es decir, tu identidad” (Taylor 1996: 45).

Ricoeur propone con la *atestación* una certeza de ser yo basada en la creencia en la palabra del testigo. El saber acerca del yo es en este caso relativo a otro, sin el cual no hay conocimiento cierto: “esta seguridad permanece como el último recurso contra toda sospecha; aunque siempre en cierta forma, sea recibida de otro, permanece como atestación *de sí*” (Ricoeur 1996: XXXVI). En la última parte del siguiente punto veremos cómo dicha certeza se transforma finalmente en duda al depender en último término de la narrativa.

2. Aspectos negativos

a. Distancia y relativismo

También es mérito de Sarbin considerar una diferencia en la narración de la propia historia: habría un narrador-autor de la historia y un personaje narrado: “*I*” es el *yo-autor*, y “*me*” es el *yo-actor* (Sarbin, en Sarbin 1986: 15-16). Sin embargo, nos preguntamos cómo se podrá distinguir uno de otro, ¿quién soy yo en realidad?, pues si yo narro la historia y sólo sé quién soy a través de ella, ¿cómo asegurar que esa historia es la mía? Ya vimos que la certeza alcanzada por medio de la narración se presenta como algo muy diferente a la certeza pretendida por las filosofías del Cogito y su ambicionado fundamento último (muy criticado por Ricoeur). La certeza que la narración logra es la que corresponde a la *interpretación*. Sin embargo con la narrativa nos enfrentamos a un problema ineludible: la distinción entre el yo-narrador y el yo-narrado da lugar a la separación propia del “punto de vista”: <<esta identidad narrada es un modo de hablar, es un punto de vista modificable>>. Sabiendo que yo he configurado esa historia de vida como una unidad, ¿cómo ignorar que podría haber sido relatada de otro modo? Es decir, ¿cómo ignorar su *carácter construido*? Si está siempre sujeta a revisión, ¿cuál es la historia verdadera? Por tanto, por un lado, el yo entendido como narración se encuentra *reducido* de nuevo a una forma de aparecer, recogida en una historia. Por otro lado, el sujeto se vuelve para sí mismo objeto, en él tiene lugar la separación entre sujeto y objeto heredada de la modernidad. El yo como sujeto-narrador (*I*) de una historia-objeto (*me*) que se comprende ante la mirada objetiva como la identidad del sujeto, hace *sospechar* de la propia identidad, ya que ésta depende de un punto de vista, de una construcción particular. No se trata de la dependencia o relatividad propia de la atestación, la cual genera una *seguridad*, un modo de certeza (Ricoeur 1996: XXXVI), sino del “todo depende” de la sospecha que brota del relativismo. La distancia que inauguró el punto de vista de tercera persona entre sujeto y objeto, se instala así en el corazón de la forma narrativa del yo⁴³. Nos centraremos al

⁴³ La distancia es la clave del teatro épico de Brecht, es la acentuación del punto de vista, que recuerda al espectador que está en un teatro, donde nada es real y donde todo lo que ve podría ser de otra manera. Si no hay un final, sino tan sólo un cese o cambio de narración, ¿quiénes son los personajes cuya historia se ha contado de *una* manera entre muchas?, ¿quién soy yo entonces?

final de los aspectos negativos en esta sospecha acerca de la propia identidad pues se considera la causa principal de la peculiar identidad narrativa postmoderna.

b. ¿Dónde situar la acción y el otro en la narración?

Hemos hablado un nuevo espacio, abierto gracias a la distancia entre lo que soy y lo que hago, entre ser y aparecer, abierto también gracias a la diferencia entre yo y aquello que da “peso”, “valor”, substancia, al yo, a la vida: el bien y el otro. Primero vamos a averiguar si la narrativa libera realmente dicho espacio, si éste es el adecuado o no para la *acción*. Segundo, si ese espacio es un lugar donde el otro tiene cabida y qué relación guarda éste con la configuración del yo: en cuanto al espacio, ¿tiene cabida la diferencia en mi propia narración, es posible asumir narrativamente la novedad como novedad? Y en cuanto a la relación, ¿es el otro, aquél de quien recibo el lenguaje por el cual articulo un sentido de todo lo que encuentro (Taylor), es aquél de quien recibo la certeza (Ricoeur)?

α. ¿Novedad?

Al preguntarnos por el espacio para la acción y el otro, se está poniendo en cuestión si hay en la narración de la historia personal un auténtico *lugar para la novedad*. A favor de la novedad de la narrativa, diferentes voces hablan de la dinamicidad de la historia –Ricoeur y Taylor entre otros- aludiendo a la articulación del cambio, que permitiría la unidad y la identificación del yo. Pero nosotros nos preguntamos qué clase de *forma* es aquella que defiende una constante ruptura de su propia forma, una forma que se contradice a sí misma, ya que a cada nuevo paso habría que rearticular la historia, cambiar la forma. ¿Para qué sirve entonces articular algo que cambia de un momento a otro?, ¿dónde reside la unidad?, ¿basta con relatar el cambio?

El problema está en que es constitutivo de la narración asumir cada cambio en la unidad y coherencia que le son propias. Se dice que la historia avanza por el cambio, pero lo cierto es que el trayecto queda fácilmente definido de antemano en los planes de vida, con lo cual el avance de la historia sería en realidad una repetición de lo que ya se conocía. Los “planes de vida”, como forma narrativa de aprehender el futuro, serán un

espacio para la novedad, para la acción y el otro, en el caso de que sean el bien y el otro los que marquen una dirección en la vida, no la historia que sería bueno contar, no la historia que el otro espera oír, sino en todo caso, el bien mismo y el otro mismo. El propio Ricoeur lo dice: “la idea de una concentración de la vida en forma de relato está destinada a servir de punto de apoyo al objetivo de la vida ‘buena’” (Ricoeur, 1996: 160). ¿Cómo se alcanza la *vida buena*?, ¿en un juicio -y un juicio narrativo- o se alcanza en la acción? ¿Se quiere *saber* que se es bueno, que nuestra vida vale la pena, o se quiere *ser* bueno, y ser merecedor de la estima? ¿Y cómo se puede *ser* de forma narrativa? La narración de la propia vida debería ser una forma al servicio de la acción - “servir de punto de apoyo”- que es en definitiva la que conduce hacia el fin buscado y hacia el otro. Cuando ésta no encuentra un espacio de libertad, de novedad, quiere decir que se ha cerrado en la seguridad de su unidad y coherencia.

En esta explicación se recoge la novedad bajo la clave de *lo futuro*. Lo que está por llegar puede ser anticipado narrativamente, pero se tratará de la narración o explicación de lo que aún no existe, y la historia es la narración de los acontecimientos y acciones, no de las posibilidades. Si esta anticipación del futuro llega a tener un peso en la vida, debería tenerlo en tanto que *esperanza* de lo que se vaticina, se anhela, o se prevé que ocurrirá con gran probabilidad. Esto es lo que viene a decir Crites, otro de los psicólogos narrativistas del libro de Sarbin, que el futuro no puede ser tratado como si fuera pasado. En el capítulo *Storytime: Recollecting the Past and Projecting the Future* (en Sarbin, 1986), Crites considera la dificultad habitual del hombre para mediar narrativamente el futuro desconocido, porque, o bien el pasado le impide abrirse a la esperanza de la novedad o bien el futuro, anticipado con el pensamiento, le impide recogerse a sí mismo. Crites se pone en el lugar del “hombre más infeliz” descrito por Kierkegaard, el cual parece estar ausente de sí mismo debido a su propia narrativa:

“Es recordar lo que le impide estar presente en su esperanza, y es la esperanza lo que le impide estar presente en el recuerdo.... Constantemente espera algo que debería ser recordado; su esperanza es constantemente decepcionada... porque ya es pasado y se ha ido, ya ha sido experimentada o debería haber sido experimentada y ha pasado a ser recuerdo. Por otro lado, constantemente recuerda lo que debería esperar; porque ya ha

anticipado el futuro en el pensamiento, ya lo ha experimentado, y recuerda ahora su experiencia, en lugar de esperarla”⁴⁴.

Sin embargo, después de toda esta defensa del respeto a la novedad del futuro, Crites propone, para afrontarlo sin miedo y con esperanza, un cambio en la “estrategia narrativa”. La estrategia adecuada al futuro sería una “historia proyectada”, como “improvisación” del guión de una obra. El hombre infeliz del que habla Kierkegaard ha cometido según Crites un “error formal”, consistente en aplicar al futuro la misma estrategia narrativa que al pasado (Crites, en Sarbin 1986: 164). Nosotros consideramos que el error formal no consiste en usar la narrativa inadecuada, sino en tratar de ajustar la vida a una narración. Tenemos motivos para defender que la forma que puede recoger la identidad personal como unidad y modo de identificación, no es la narrativa, sino la forma propia de la acción, la forma dramática. La narración, en cuanto *fábula* de la trama, está presente en el drama (Pavis 1998: 21, 24, 197), sin embargo por sí misma no puede abrir los espacios de la diferencia que la acción y el otro necesitan. La misma estrategia narrativa de Crites parece aspirar a una dramaticidad, insinuada en dos aspectos notables: el vocabulario usado es teatral (“escenario”, “improvisación”... o incluso “actor”, como dice Sarbin) y el teatro exige un *cuerpo* en el que puedan actuarse y verse las historias, lo cual no es el caso de la identidad narrativa: “el ‘yo’ que habla y recuerda (*recollects*) es una presencia corporal, pero el yo (*self*) recogido del pasado, que ‘yo’ poseo, es en realidad algo no físico... porque es un recuerdo (*recollection*) narrativo” (p. 162). El cuerpo no tiene representación narrativa, no más allá de una carne narrada, sin embargo, el cuerpo o la carne son el lugar *imprescindible* donde se realiza y se muestra la acción, por tanto también el yo. (No quiere decir que el yo sea acción, pues sería otro reduccionismo, sino que el yo no puede considerarse sin el otro polo de la elipse: la acción). ¿Qué significa el cuerpo en la identidad personal?, ¿qué significa que yo tenga cuerpo? Son preguntas que la identidad narrativa no puede considerar, porque su forma es reflexiva. Aunque una narración recogiese todas las acciones, hazañas o tragedias del mundo no sería más dinámica, ni tendría más en cuenta el cuerpo por ello, pues se trataría de todos modos de un discurso, quizá fiel y verdadero, pero donde lo que se “mueve” es la imaginación para revivir el movimiento,

⁴⁴ La cita es traducción del inglés de la descripción que Kierkegaard hace en una de sus obras cortas, *Den Ulykkeligste* (“El más infeliz”), como se recoge en S. Crites (1986: 153).

no el cuerpo, y las acciones suceden allí, en la mente, pero no hay un cuerpo, no se ve ni se toca, no está presente.

Finalmente, una narrativa que trata el futuro como pasado, según Crites, es una forma aliada de la desesperanza, porque orienta la actividad hacia “un futuro sin posibilidades nuevas”, las energías se dedican a “proteger la identidad recordada del pasado”: “el yo pierde su agilidad adaptativa y crece demasiado pesado y denso para improvisar” (p. 171). Y entonces nos preguntamos: dado que es inevitable figurarse las situaciones que todavía no han ocurrido, ¿cómo narrar el futuro sin ahogar la novedad?, ¿habría otra forma más apropiada para “recoger” lo futuro? Conviene siempre recordar que no se critica el papel importante de la narrativa en la constitución de la identidad del yo, lo que en cambio se cuestiona es la identificación del yo con esa narración: la identidad narrativa.

β. La acción: dialéctica acción-personaje

Podemos ver dos modos fundamentales de presentar los personajes de un drama, los cuales pueden ayudarnos a entender qué espacio o qué función tiene la acción en la identidad comprendida narrativamente. En una de las modalidades tendríamos al personaje entendido como carácter, formando parte de un tipo moral o psicológico, “como si la acción fuese la consecuencia y la exteriorización de su voluntad y de su personalidad” y sus acciones no añadiesen nada a esa personalidad inamovible (i. e. los personajes de Racine), su ser puede ser descrito al margen de la acción. Esta es una “concepción *esencialista*” del personaje. En el otro extremo tenemos el personaje configurado totalmente por sus acciones, “los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que por añadidura los reciben en razón de sus acciones”. Se trata de una “concepción *existencialista*” del personaje (Pavis 1996/1998: 22-23).

Si la narración se convierte en una construcción tal, que no deja espacio a la acción, nos situamos en una concepción de la acción cercana a la esencialista; si sólo afirmamos que “la acción sigue al ser”, entonces la acción es un desarrollo de lo que ya está esencialmente contenido en el ser y no aporta novedad al personaje. Si la concepción del personaje no es esencialista ni existencialista, ¿qué forma le conviene a las acciones? Cuando éstas se realizan, no tienen una forma propiamente histórica (*storied*) sino la forma del acto, sin embargo son constituidas en elementos de una

historia que se puede contar de diferentes formas. La acción se puede contar, se puede ignorar, se puede interpretar de diferentes formas, pero siempre serán narraciones de una acción, la cual permanece como fuente de las historias e interpretaciones que de ella se cuentan. Una vez entramada en una historia aparece la impresión de necesidad, más próxima a la concepción esencialista.

“La paradoja de la construcción de la trama es que invierte el efecto de contingencia, en el sentido de que hubiera podido suceder de otro modo o no suceder en absoluto, incorporándolo, de alguna forma, al efecto de necesidad o de probabilidad, ejercido por el acto configurante” (Ricoeur 1996: 141).

Cuestionamos aquí si el acontecimiento, transformado en “necesidad narrativa”, puede aportar alguna novedad. La sorpresa de la novedad, que es propia de la contingencia, se ha separado del *sentido* al haberse puesto éste en manos de la narrativa: “el acontecimiento... en cuanto simple ocurrencia... es simplemente lo inesperado, lo sorprendente; sólo se convierte en parte integrante de la historia cuando es comprendido después, una vez transfigurado por la necesidad... que procede de la totalidad temporal llevada a su término” (p. 141). ¿Cómo se podría adscribir a los acontecimientos un carácter personal (por tanto no simple acontecer) e intencional (por tanto con sentido), preservando lo sorprendente e inesperado de los acontecimientos que toda acción implica?

La palabra tiene el poder de hacer comprender, de dar una visión panorámica del conjunto, transmitiendo la sensación de control sobre la base del conocimiento. Cuanto más coherente y minuciosamente está explicada narrativamente una vida, más desaparece el misterio acerca de uno mismo, todo, incluso el futuro, parece salido de una historia, como si contarla antes o después de haber ocurrido, no supusiese cambio alguno⁴⁵. Si se dice que narrarse a sí mismo es crucial para ser un yo, para forjar una identidad, se entiende que ésta es la forma primordial de ser, que hemos de asir nuestras

⁴⁵ Sobre el “*desencanto* en la cultura moderna” dice Taylor que “se han socavado los marcos referenciales”, “se han borrado los antiguos horizontes” y todos los “marcos referenciales parecen problemáticos”, planteándose así el “problema del significado” (1996: 42). Paul Gordon (2004) comenta también esta ausencia de misterio: “El dominio progresivo del modo objetivo de funcionamiento al cual Weber llama racionalización... desemboca en el desencanto, y por tanto en la disminución de la capacidad de asombro” (p. 108). “Capacidad para el asombro en el día a día es, creo, parte de una actitud sana y realista ante la vida: el mundo alrededor nuestro es aceptado como misterioso e imposible para un deseo omnipotente de ser controlado” (p. 125).

vidas en una narrativa, y fuera de ella no hay comprensión posible, no hay significado y por tanto no hay yo. Pero, ¿es la comprensión lo más importante para la identidad?, y sobre todo ¿es la comprensión siempre narrativa?, ¿es el sentido siempre narrado?, ¿puede ser narrada la novedad?, y si no puede, ¿quiere decir que la novedad no tiene sentido?

Según lo dicho, la concepción esencialista que rechazamos, puede camuflarse detrás de la identidad narrativa; sin defender tampoco una concepción existencialista de la identidad personal, sostenemos que el personaje y el yo, el yo narrado y el narrador, se relacionan (se identifican y se diferencian) de modo apropiado en una forma dramática. Más adelante veremos cómo es dicha forma y por qué ésta es mejor imagen de la identidad personal que la narración.

χ. El otro

Tanto Taylor como Ricoeur consideran al individuo en comunidad y nunca sin otros, puesto que por medio de ellos es posible saber dónde estoy y alcanzar la “vida buena”, y de este modo ser yo mismo, al tener que responder al otro. En ambos, aunque más en Taylor, el hecho de que el lenguaje sólo pueda ser patrimonio común y de que se reciba de otros, es ya suficiente para considerar al otro como constitutivo del yo. Pero este *carácter constitutivo* del otro no parece tan claro en la narrativa. De nuevo, la historia narrada se presenta siempre como una realidad amenazada, tanto por la acción como por el otro, siendo preciso recuperar siempre de nuevo la unidad narrativa⁴⁶. Es una forma siempre a punto de romperse o siempre en re-forma. Por tanto, de nuevo: ¿se puede considerar como válida una forma del yo que está destinada a romperse siempre en favor de una configuración nueva? En cierto modo así sucede, pero para dicha forma que incorpora en sí el cambio vamos a proponer un modo de configuración diferente al de la narrativa.

⁴⁶ “El tiempo es aquí factor de desemejanza, de separación, de diferencia (...) la **amenaza** que representa para la identidad sólo queda enteramente conjurada si se puede plantear... un principio de *permanencia en el tiempo*” (Ricoeur 1996: 111). La amenaza se extiende a todo cambio o toda diferencia que pueda afectar a la unidad. Así por ejemplo, el otro es imprescindible para el mantenimiento de sí, pero es también lo que hace que el yo, en cuanto carácter, se abra, introduciéndose un cambio y una diferencia, volviéndose a repetir así el movimiento de articulación narrativa.

El otro es la gran *diferencia* y la gran *novedad* que encontramos en la vida. Antes de ser conscientes de la propia diferencia que hay en nosotros (yo-acción, yo-pensamiento, ser-forma...), nos encontramos con la realidad del otro, y más concretamente con el tú. Nos preguntamos qué lugar deja realmente la identidad narrativa para la novedad del otro, puesto que trata de preservar la unidad y la coherencia con el fin de comprenderse a sí misma y orientarse en el mundo. El otro podría ser visto como una amenaza para lo que quiero: ser yo, ser así, ser uno y no verme amenazado por el cambio. Y si por el contrario, la presencia del otro no conllevara ningún cambio en la propia vida, en la narración de sí, entonces es probable que no se esté considerando al otro como otro, sino al otro que encaja en mi narración, en mi idea del otro. Una vez más salen a luz los dos extremos: la invasión del espacio del otro o la anulación del propio espacio, yo = todo o yo = nada. Entre ambos se encuentra todo un elenco de posibilidades de relación con la alteridad, entre las cuales se sitúa la actitud paranoica descrita por Keen en un capítulo titulado *Paranoia and Cataclysmic Narratives* (en Sarbin, 1986: 174-190), en el que nos detendremos a continuación.

La coherencia narrativa de la paranoia es muy peculiar, la persona aquejada de este trastorno trata de explicar narrativamente el hecho de que su vida se vea siempre amenazada por el *cataclismo*. ¿En qué consiste este cataclismo?: el futuro no puede redimir el pasado, el bien no puede sobrevivir al mal y la soledad es necesaria porque el otro es una amenaza para el yo. Esta visión es alimentada y protegida por una narrativa cuya coherencia consiste precisamente en incluir todo aquello que resulta incoherente (es decir, amenazantemente novedoso), en una explicación que lo haga coherente, coherente de acuerdo con esa narrativa cataclísmica. Ésta intentaría explicar las tres polaridades mencionadas: *futuro-pasado*, *bien-mal* y *yo-otro*⁴⁷.

Si se considera la narrativa como la forma estructural de la experiencia, entonces la característica principal que la organización de la experiencia necesita será la coherencia. Por tanto, la narrativa paranoica es fruto de una búsqueda de esta coherencia para explicar por qué todo sucede siempre de la misma forma, dirigiéndose hacia un final trágico, por qué el mal está fuera de mí y el bien dentro, y por qué es necesaria la soledad y mantenerse alejado de la novedad e incoherencia que el otro introduce en su

⁴⁷ “What kind of coherence, then, is this experience we call paranoia? It fails to mediate past-future, good-evil, and self-other, and thus it fails, we may say, to be coherent. (...) And yet we see in paranoid narratives, (...) something crucial about nonparanoid experience, that is, its coherence and how it is created by mediating the polarities” (Kenn, en Sarbin, 1986: 189).

vida. La mediación narrativa de la *polaridad yo-otro* parece ser la clave explicativa de la coherencia paranoica: el otro es la alteridad, no el tú cercano, sino alguien amenazante porque no se comparte ninguna historia con él y no se comparte ninguna historia con él porque resulta amenazante. “En la paranoia lo nuevo no está permitido” (p. 176), por tanto la novedad del otro es intolerable. Se levanta una barrera narrativa ante lo nuevo, impidiendo que el cambio y la diferencia afecten a la vida. “Lo que está en juego... es dejar al otro ser otro, lo cual hace posible que él o ella sea un yo,...me fuerza a crear y recrearme continuamente a mí mismo” (p. 182).

Keen sugiere que el problema reside en el *tipo* de narrativa empleada, la paranoica, y por tanto que habría que cambiar la estrategia narrativa (tal y como proponía Crites) para que ésta se abra a la novedad. Sin embargo eso es precisamente lo que hace la paranoia, cambiar la estrategia narrativa porque la suya no le sirve para explicar las incoherencias. Creemos que la dificultad y la raíz de la contradicción en la sugerencia de Keen, se encuentra en querer compaginar en una misma narrativa la *coherencia* y el *cambio*, sin asumir antes que todo cambio por su misma esencia es (al menos en un inicio) algo incoherente que una narrativa no puede contener. Salvando las distancias con este trastorno, habría que considerar si quizá la estrategia sería más eficaz asumiendo que la narrativa debe romperse en algún momento para que el otro, la acción y el futuro puedan tener cabida.

A través de estos tres autores, Sarbin, Crites y Keen, se ha expuesto la dificultad de la identidad narrativa para recoger las diferencias en una unidad: diferencias entre el aparecer del yo y el yo mismo, entre pasado y futuro, entre yo y acción, entre yo y el otro. Con ellos se ha dado también una muestra de la psicología narrativa, la cual trata de explicar la forma psicológica de mediar narrativamente estas polaridades.

c. La debilidad de la identidad narrativa: la evidencia discursiva

Por último veremos el aspecto negativo, probablemente más importante, de la identidad narrativa. ¿En qué sentido se dice que ésta es débil y de dónde le viene la debilidad? La complejidad de este último análisis reside en que se empiezan a poner en juego nociones tomadas de lo que será la segunda parte de este trabajo. Tal y como veíamos precisamente de la mano de los narrativistas, <<sin una luz procedente del final hacia el que nos orientamos no es posible juzgar las partes intermedias>>, por eso ahora

es necesario un esfuerzo para abrirse a algo diferente (lo que se dirá más tarde) y anticipar así lo que no se explicitará hasta el momento oportuno, de tal modo que puedan señalarse las carencias de la identidad narrativa y se prepare así el camino para una forma distinta de la identidad personal⁴⁸.

α. ¿Dialéctico o dialógico?

Lo dialéctico y lo dialógico son tratados aquí como dos modos de conocimiento y de configuración del yo, cada uno de los cuales llegará a conclusiones diferentes. Se trata de analizar ahora qué modo está más próximo a la identidad narrativa, y sacar así conclusiones importantes acerca de la identidad personal, en relación con lo que nuestra cultura postmoderna busca cuando habla de la importancia de la identidad personal y de la importancia de narrarse.

Lo dialéctico tiene en cuenta las diferencias ya observadas, para así, a partir de ellas, llegar a una unidad. Por medio de la negación de la negación (o de la negación de la diferencia, puesto que “otro = no-yo”) proporcionará la afirmación positiva o unidad. Sería algo así: *no* “no-yo” = *yo*. Así, las dialécticas entre mismidad e ipseidad, y entre ipseidad y alteridad, tan comentadas por Ricoeur, aspiran a una unidad, que aunque siempre es rota de nuevo, la narrativa se encarga también siempre de mediar, dando lugar a un conocimiento y a una forma del yo asegurados sobre la base de la unidad y la coherencia. La superación de la diferencia es el motor de la dialéctica, por ello el conocimiento al que se aspira sigue una lógica semejante a la del *fundamento absoluto*, según el cual las diferencias son carencias en el ser y en el conocimiento, y se aspira a la quietud del “saber” como ciencia (tener algo por científico significa normalmente tenerlo por seguro, el movimiento del conocer puede cesar en su búsqueda porque ya se conoce fundamentalmente el objeto).

Lo dialógico se distingue principalmente en que el movimiento generado a partir de las diferencias (en el propio yo y entre yo y tú) no tiene el propósito de superarlas

⁴⁸ Los textos en los que está basado este epígrafe son sobre todo *Sí mismo como otro* y *La verdad del mundo* (Balthasar, 1985/1997). Este último no será citado aquí, sino que se reservará la referencia para más adelante. Sin embargo resulta inevitable que el pensamiento de Balthasar esté ya presente al final de esta primera parte, como conclusión de lo anterior y anticipo de lo siguiente.

sino el de comunicar al otro –mejor dicho en este caso, al *tú*- lo que el yo tiene⁴⁹. Comunicar no significa aminorar las diferencias, porque aunque es cierto que genera una unidad, lo que se está buscando no es la unidad en sí misma, sino el tú. Una unidad sin diferencia supondría el cese del diálogo, pues para que éste se dé es necesario que haya dos unidades diferentes. La lógica que dirige el diálogo auténtico⁵⁰ es la lógica del *sin sentido*, es decir, del *sin porqué*, o sin los porqués de la lógica según el canon habitual de la reflexión. A este sentido del movimiento que no tiene *razones* de este tipo le llamamos *amor*, ya que si hubiese un supuesto, un fundamento detrás del amor, un porqué más allá del amor mismo, no sería amor. Conocer el yo de modo dialógico significa conocerlo a partir de una certeza recibida de otro, el cual que me da su palabra, dialoga conmigo, por tanto a partir de la afirmación que el otro hace de mí y no de una autoafirmación sobre la base de razones, frecuentemente razones narrativas. Las razones que conducen a un conocimiento auténtico del yo son por tanto principalmente *razones dialógicas*. Una configuración y conocimiento de este tipo exige un logos entendido como *dia-logos*, que una narrativa no puede recoger. La riqueza de la diferencia constitutiva del yo se conserva si permanece en su movimiento original entre tú y yo.

Así planteamos la segunda alternativa: *narrativa o diálogo*. Dialéctico o dialógico se refería al modo de conocer y de configurar el yo, y sostenemos que la identidad narrativa se aproxima más a un modo dialéctico de conocer que dialógico. La *atestación* propuesta por Ricoeur (como “certeza a la que puede aspirar la hermenéutica”, p. XXXIV), que pone la propia certeza personal en manos del testigo, en la “creencia” en su palabra, parece proceder del diálogo, sin embargo es recogida por una narrativa porque en ella se deposita finalmente la capacidad de dar unidad y garantía a la existencia del sujeto. Ricoeur se mueve entre lo dialéctico y lo dialógico, dando la impresión de no atreverse a dejar el modo de conocer propio de las *filosofías del Cogito*, puesto que se apoya en la articulación unitaria, coherente y concatenada de los acontecimientos, para sostener la certeza hermenéutica. Es decir, no basta el diálogo, no basta creer en la palabra del otro, <<hace falta narrar para creer>> (XXXV).

⁴⁹ El significado de este *tener* es tomado de la obra de Gabriel Marcel, *Ser y Tener* (1935/2003). <<Tener como propio>> y <<poder comunicarlo>>, junto a la referencia a otro, son características esenciales del tener (pp. 148-149). Y dado que el hombre puede poseer de algún modo su ser, puede también darse a sí mismo.

⁵⁰ El diálogo auténtico sería aquel que no busca la superación de la diferencia sino al contrario: sin separarse, promueve la diferencia y se alegra con ella. “Aristóteles declara que el bien más grande que el amigo desea a su amigo es que siga siendo lo que es” (Ricoeur 1996: 191). El diálogo que une y distingue al mismo tiempo, está movido por el amor. Dialogar supone genuinamente un movimiento del yo hacia el tú para dar algo y del tú hacia el yo para dar algo, y se da y se recibe *porque sí*, por amor.

Si bien parecería que diálogo y narración son mostrados como compatibles por Ricoeur, la centralidad de su narrativa en la construcción de la identidad muestra lo contrario. Diálogo sí, pero lo que confiere la unidad y la certeza propia de la hermenéutica es “la triple *dialéctica* de la reflexión y del análisis, de la ipseidad y de la mismidad, del sí y del otro” (XXXV).

Ricoeur no ve que el diálogo o la creencia en la palabra del testigo puedan brindar una certeza segura, ya que se fundamenta en el sinsentido del diálogo, en el sin-fundamento del amor. Por eso atribuye a la atestación la fragilidad propia de todo aquello que no se basa en el fundamento absoluto del “yo pienso”. Aunque luego diga que sea “en cuanto confianza, más fuerte que toda sospecha” (XXXVII), lo cierto es que no lo será sin pasar por la narración, por la hermenéutica narrativa.

“Lo que no reivindica por sí misma la atestación, es el carácter de garantía, vinculado al Cogito por medio de la supuesta demostración de la existencia de Dios... Los otros rasgos de la hermenéutica... confirman la debilidad de la atestación respecto a toda aspiración al fundamento último... Una fragilidad específica a la que se añade la vulnerabilidad de un discurso consciente de su falta de fundamento. Esta vulnerabilidad se expresará en la amenaza permanente de la *sospecha*” (p. XXXV-VI).

Nosotros pensamos que la narrativa es una forma diferente a la forma dialógica, así lo muestra la teoría teatral que más adelante comentaremos, así lo muestran también las metas distintas buscadas por la narración y el diálogo; las certezas a las que dan lugar y la fuente de dichas certezas son diferentes; el otro y la acción son recogidos en la identidad narrativa como elementos de un relato que se abarca con la mirada racional, en cambio el diálogo los recoge vivos, en movimiento, impidiendo la visión global de la cual goza típicamente el narrador omnisciente de la novela moderna. Pero el diálogo no sería considerado propiamente como una forma, sino como el acto de dialogar, habrá que buscar por tanto una forma cuyo centro sea el diálogo. Una forma con movimiento dialogal y un movimiento configurado como forma dialógica.

β. ¿Evidencia discursiva o evidencia prediscursiva?

Puesto que la certeza ocupa un puesto principal en toda la problemática de la identidad personal, es preciso conocer en qué evidencia se apoya la narrativa. Saber cuál es la evidencia originaria será necesario para comprender la crisis del relato en la postmodernidad y la consiguiente debilidad de la identidad narrativa.

La evidencia discursiva se alcanza por medio del discurso racional. Tras la objetivación radical, la forma de recuperar la certeza del significado (separado de la experiencia personal) fue la narrativa. En este sentido, narrar las experiencias, las acciones, los sucesos, proporciona la unidad de conciencia del yo, por la cual puedo tener la certeza: <<sí, este soy yo>>. Sin esa unidad de conciencia, no sería posible. La unidad de conciencia, tenerse a sí mismo en la conciencia por medio de una imagen de sí, es imprescindible. Pero ¿es posible alcanzarla de un modo diferente al de la forma narrativa?

La evidencia en la que se apoyaba el modelo racional del conocimiento científico era la del *Cogito*, una evidencia que parte de la duda racionalista y que llega a la certeza tras un rodeo discursivo (yo soy porque Dios no me puede engañar acerca de mi existencia). Se sustenta por tanto en un último fundamento y el edificio del conocimiento que a partir de ahí se construya seguirá un discurso racional. Así se llega a una evidencia discursiva.

La confianza en la razón y en su método hizo posible que el discurso pudiera ensamblar las certezas; el estatuto del lenguaje y la razón aún son fiables, por lo que el discurso racional se convierte en el modo de acceder al mundo del significado. La narrativa se gesta en este ámbito en el que el mundo mecanizado ha sido despojado de su significado y de los sujetos que tienen experiencia de él, ciertamente ya no se busca el fundamento absoluto del *Cogito*, pero sí se busca recuperar la certeza de la existencia, el significado y la experiencia y, puesto que ya no hay fundamento que lo sostenga, la capacidad de dar forma consistente y certeza de realidad, se deja en manos de la narración. El conflicto surge cuando tenemos por un lado una certeza lograda sólo por medio de la palabra y por otro, una palabra legitimable sólo por medio de una evidencia. Dos preguntas son entonces importantes aquí: ¿en *qué certeza* se apoya la palabra, la narración?, y ¿en *sobre qué palabra* se asienta la presunta certeza? Se puede atisbar ya

la crisis postmoderna del relato como modo de legitimación. Más allá de esta crisis, ¿sobre qué certeza y qué palabra podría levantarse un yo?

El análisis de Lyotard⁵¹ sobre la contribución del relato al estatuto del conocimiento en la modernidad y su crisis postmoderna, muestra que el discurso narrativo cumplía una *función legitimadora* del saber científico o positivista⁵². Pero más tarde, en la postmodernidad, el discurso sufre un proceso de deslegitimación, que se acentúa más cuanto más intenta legitimarse a sí mismo: “se ataca la legitimidad misma de dicho discurso...revelando que sólo es un juego de lenguaje” (Lyotard 1984/2004: 76). La narración deja de ofrecer garantía de verdad, ya que todo relato responde a una visión particular, a un punto de vista, que responde en su estructura y contenidos a otros criterios distintos a los de la verdad. En esta situación crítica, ¿cómo podrá la identidad narrativa sostener una cierta sustancialidad? Aunque ésta sea de tipo narrativo, como propone Taylor, ¿de qué sirve si no puede garantizar la existencia del yo fuera del texto? La crisis del relato en la postmodernidad consiste básicamente en que no puede afirmar nada más allá del texto, siempre hay una narración entre la conciencia pensante y todo lo demás.

El origen de la crisis creemos reconocerlo en que la primera evidencia sobre la que se empezó a construir el conocimiento narrativo era *discursiva*: ésta evidencia es el yo pensante, capaz de articular una imagen coherente de lo que tiene ante al conciencia. Aunque los otros intervengan en dicha narración, es algo que uno tiene que hacer por sí mismo para llegar a una imagen narrativa de sí, lo cual supone un individuo aislado o desvinculado antes que en comunidad. La objetivación y reconstrucción de todo, también del lenguaje, ha puesto al descubierto esta debilidad: que la evidencia procede de un discurso y que por tanto no puede asegurar ninguna certeza, pues ¿qué es un discurso *hoy* sino un punto de vista entre tantos? “La disposición general de la modernidad a definir las condiciones de un discurso en un discurso sobre esas condiciones” (p. 60), da lugar a una concepción del saber como *construcción*, y si el saber se construye o se articula en un relato, surge la duda:

⁵¹ “Se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard 1984/2004: 10). El análisis que aquí se hace del papel de los relatos en la modernidad y en la postmodernidad nos sirve para valorar la capacidad de la identidad narrativa para dar cuenta hoy de la identidad personal.

⁵² *Legitimar* es el problema fundamental de la condición postmoderna, según Lyotard (2004); significa hacer válido un saber por medio del cumplimiento de una serie de normas. “Sea un enunciado científico... la legitimación es el proceso por el cual un ‘legislador’... está autorizado a prescribir las condiciones convenidas... para que un enunciado forme parte de ese discurso” (p. 23). El saber narrativo “encuentra su validez en un sujeto práctico... legitimado por la autonomía de su voluntad” (p. 69), pues el saber narrativo proporciona enunciados descriptivos y prescriptivos a un mismo tiempo.

“¿Pueden las palabras captar exactamente el mundo tal como es...? Si la elección lingüística del mundo que hace cada cual no está determinada por los perfiles del ‘mundo tal cual es’, no podrá el lenguaje reflejar o trazar un estado de la cuestión” (Gergen 1991/1992: 144).

Por último, un aspecto paradójico de la postmodernidad: se multiplican los discursos, los lenguajes, las narrativas, pero ya no se puede aspirar a una certeza, sino al contrario, la narrativa engendra más duda y la duda más narrativa, puesto que parece ser el único modo de acceder a la realidad y por tanto de existir: <<¿quién sería yo si no me narrase, cómo podría conocerme?>>. La palabra parece asumir en la postmodernidad, el difícil y desproporcionado encargo de *hacer existir* (frente a la función mediadora que comentábamos anteriormente), hacer ser a un yo fraccionado y múltiple⁵³. He aquí el resultado de una palabra dependiente de sí misma para legitimarse: “Se tiene ahí un proceso de deslegitimación que tiene por motor la exigencia de legitimación” (Lyotard 2004: 75).

χ. La identidad narrativa postmoderna

Como conclusión de todo este proceso de debilitamiento de la palabra y la certeza, al mismo tiempo que se multiplica y se invita a narrar sin tregua, se diría que en la postmodernidad se necesita la narración para poder legitimar al yo como existente, detrás de la generación de palabra y de las múltiples formas de expresión narrativa de las que es capaz. Es decir, la identidad personal en la postmodernidad necesita la palabra para identificarse con ella, como escape al vacío y al sin sentido que parece haber en el silencio, en la ausencia de palabra. En esto consiste, como su propio nombre indica, la identidad narrativa. Este vacío ha podido palpase en *Esperando a Godot*, se requiere “hablar para no pensar”, “para no escuchar”, “para no morir”. He aquí un diálogo entre los dos mendigos mientras esperan:

⁵³ “La postmodernidad está signada por una pluralidad de voces que rivalizan por el derecho a la existencia” (Gergen 1992: 26). “Hay ahora un coro de incitaciones a ‘ser’, y cada una arroja dudas sobre la sensatez y autenticidad de las otras (...) la persona postmoderna percibe que todo intento de ser (suyo o de los demás) tiene la índole de la construcción” (p. 224).

ESTRAGÓN.- Mientras, intentemos hablar sin exaltarnos, ya que somos incapaces de estarnos callados.

VLADIMIRO.- Es verdad, somos incansables.

ESTRAGÓN.- Es para no pensar.

VLADIMIRO.- Está justificado.

ESTRAGÓN.- Es para no escuchar.

VLADIMIRO.- Tenemos nuestras razones.

ESTRAGÓN.- Todas las voces muertas.

VLADIMIRO.- Es como un ruido de alas.

ESTRAGÓN.- De hojas.

VLADIMIRO.- De arena.

ESTRAGÓN.- De hojas.

(Silencio)

VLADIMIRO.- Hablan todas al mismo tiempo.

ESTRAGÓN.- Cada una para sí.

(Silencio.)

VLADIMIRO.- Más bien cuchichean.

ESTRAGÓN.- Murmuran.

VLADIMIRO.- Susurran.

ESTRAGÓN.- Murmuran.

(Silencio)

VLADIMIRO.- ¿Qué dicen?

ESTRAGÓN.- Hablan de su vida.

VLADIMIRO.- No les basta haber vivido.

ESTRAGÓN.- Es necesario que hablen.

VLADIMIRO.- No les basta con haber muerto.

ESTRAGÓN.- No es suficiente.

(Silencio.)

VLADIMIRO.- Es como un ruido de plumas.

ESTRAGÓN.- De hojas.

VLADIMIRO.- De cenizas.

ESTRAGÓN.- De hojas.

(Largo Silencio.)

VLADIMIRO.- ¡Di algo!

ESTRAGÓN.- Estoy pensando.

(Largo silencio.)

VLADIMIRO.- (Angustiado.) ¡Di cualquier cosa!

ESTRAGÓN.- ¿Qué hacemos ahora?

VLADIMIRO.- Esperamos a Godot.

ESTRAGÓN.- Es verdad.

Ante esto surge una urgente pregunta: ¿es posible una evidencia *prediscursiva*? Si esto fuese posible, la narración podría cumplir auténticamente su función de mediar, unir y dar forma, pero esta vez sobre una evidencia previa que no eliminaría las diferencias y no estaría sujeta al relativismo del discurso. No depender de la narración para tener experiencia del mundo y de uno mismo, significaría depositar la garantía de ser yo, no sólo en mí mismo, sino primero en alguien distinto de mí. Esto puede parecer una dependencia, peor aún si cabe que la primera, sin embargo iremos viendo a partir de ahora que el único modo de conocerse a sí mismo y tenerse a sí mismo es el mutuo reconocimiento y la mutua entrega al otro. La evidencia prediscursiva que buscamos, tan sólo puede alcanzarse por medio del diálogo, que impulsa una *palabra interior* correspondiente a la palabra recibida de otro⁵⁴. Nos disponemos a investigar qué certeza y qué palabra pueden hacernos recobrar una identidad, de qué modo puede ayudar el diálogo a reconocer y configurar el yo, y qué forma será la adecuada al diálogo y a la acción que lo acompaña.

⁵⁴ Ricoeur parece de acuerdo con esta idea: “el otro me hace responsable, es decir, capaz de responder. Así la palabra del otro viene a colocarse en el origen de la palabra por la que me imputo a mí mismo el origen de mis actos. La autoimputación... se inscribe ahora en la estructura dialogal asimétrica cuyo origen es exterior a mí” (1996: 374). Sin embargo, como ya hemos dicho, esa palabra del otro no llega a constituir en mí ninguna certeza (o atestación en el caso de Ricoeur) sino a través de la narrativa, como también es narrativa la mediación entre ipseidad y alteridad. El diálogo pierde su inicial fuerza configuradora al supeditarse finalmente a la certeza discursiva.

ACTO II

UN RECORRIDO HACIA LA IDENTIDAD PERSONAL COMO FORMA DRAMÁTICA

I. LA CONFIGURACIÓN DIALÓGICA DEL YO

Regresamos a la idea de forma, por la cual se preguntaba Ricoeur al reflexionar acerca de la identidad personal: él busca “una **forma** de permanencia que sea respuesta a la pregunta quién soy yo y que no sea el esquema de la categoría de sustancia” (1996: 112). Ahora nos disponemos a buscar esa forma del yo capaz de incorporar las tensiones que ya han sido comentadas (yo-acción y yo-otro), *sin* someterlas a una *reducción*. La pregunta principal, *quién soy yo*, exige una respuesta de tipo **personal**: se trata de encontrar una *palabra* capaz de *identificar* en su unicidad al sujeto que pregunta (unidad) y que sea al mismo tiempo *expresión* (diferencia) de una *certeza*: yo soy yo. ¿Qué forma-palabra será esta? y ¿dónde se hallará el fundamento de dicha certeza?

La palabra especial que buscamos ya no puede ser narrativa⁵⁵, no al menos en el sentido de la narratividad vista hasta ahora, cuyo origen lo situábamos en la *reflexividad radical* y en la consecuente distancia entre el sujeto y el objeto propia de la modernidad. Recordemos: la objetivación de la experiencia como resultado de esa separación, dio lugar a la consideración de todo objeto de conciencia como una construcción del sujeto, ante lo cual no es posible decir si lo objetivado es una proyección de mi mente o si realmente existe: surge inevitablemente la duda ante la **apariencia**. Es posible *pensar* que todo es apariencia (Parfit o el budismo), sin embargo el hombre no puede realmente

⁵⁵ Y si no es una palabra narrativa ¿qué tipo de *palabra* puede identificar al yo sin reducirlo a mera narración? La palabra es entendida aquí como forma, y le atribuimos la característica principal de ser vehículo, de comunicar un contenido de verdad. Toda forma contiene un aspecto de la verdad, también la narrativa como forma del yo contiene un aspecto verdadero, sin embargo, lo que en la identidad narrativa está en duda es la propia forma, porque la propia palabra está en crisis, y se deslegitima más cuanto más se multiplican sus expresiones puesto que sólo añaden más “opinión” y más “punto de vista” que es precisamente lo que le resta credibilidad. “Se tiene ahí un proceso de deslegitimación que tiene por motor la exigencia de legitimación” (Lyotard 2004: 75).

vivir consecuentemente con esas ideas⁵⁶. Decíamos que uno de los problemas del yo objetivado es la dificultad existencial y filosófica (sólo se encuentran criterios de evidencia y no constitutivos) de considerar todo como apariencia. Se dirá que la forma narrativa no conlleva necesariamente este modo de pensar (<<todo es apariencia>>) o esta duda generalizada (<<¿son las cosas así como las percibo?>>), y es verdad⁵⁷, pero si partimos del origen reflexivo, que comienza con la duda y la separación entre yo y todo lo demás, la narración termina siendo la palabra a la que se le encomienda la reunificación de los fragmentos de identidad, de los múltiples objetos que pasan por la mente. Esta unidad que recoge la narración, sería la identidad narrativa, a la cual vemos sumida en la misma crisis que acecha al relato en la *condición postmoderna*: ¿cómo legitimar su expresión?, ¿sobre qué relato o palabra se asentará ahora el saber acerca del yo? (Lyotard 2004: 10).

Y siguiendo los pasos del yo objetivado se llega a la *desvinculación*⁵⁸: somos una “masa de átomos individualizados lanzados a un absurdo movimiento... La cuestión del lazo social es un juego de lenguaje” (pp. 36, 38). ¿Qué motivos habría para el vínculo? ¿Qué convertiría al otro en parte esencial de mi yo, como propone Paul Ricoeur, precisamente mediante una forma narrativa? El otro sería el guardián de la identidad personal por medio de la promesa de no cambiar, pero en realidad no habría nada que salvaguardar si no somos más que objetos entre objetos, reducidos a mera apariencia y por tanto sin existencia real. ¿Quién soy yo además de todas estas impresiones y de toda esta palabra que las recoge dando una nueva *impresión* de unidad? El presunto autocontrol que pudiera tener este <<yo puntual, neutro y desvinculado>> (Locke) queda sin embargo a merced de las leyes del *acontecimiento* (Ricoeur), de las circunstancias, pues no hay nada que lo haga ser un yo capaz de iniciar algo en el mundo, de decisión y de acción libres. El vínculo con los otros sería en todo caso sometimiento a unas leyes causales que la sociología podría estudiar, pero el auténtico vínculo libre no tiene fundamento sobre la base de la apariencia.

⁵⁶ “Los hombres... tampoco podrían ser en su vida cotidiana idealistas convencidos” (TI 1: 54). El mundo le reclama decisiones personales que le exigen implicarse totalmente y comprometerse en una dirección, pero si todo se considera apariencia la implicación sólo será parcial, hasta donde exija la evitación del sufrimiento o el logro de bienestar.

⁵⁷ Podría pensarse en otra narrativa, una que no partiese de esa reflexividad radical y que no hubiese pasado por la crisis postmoderna del discurso, pero ésta tendría que tener su raíz en una certeza diferente a la ofrecida por el yo pensante. Una narrativa diferente es posible, pero veremos en qué espacio y cuál es realmente la forma hacia la que finalmente conduce esta *otra* narrativa del yo.

⁵⁸ Ver *El yo objetivado. Apariencia y desvinculación*, en Acto I. II. 2. b.

Como decíamos al principio del *Acto I*, la diferencia es un problema para el hombre, y el problema de la identidad personal consiste en la simultaneidad con la que se presentan la unidad y la diferencia en el propio yo. Las diferencias, especialmente entre ser y aparecer y entre individuo y comunidad, ganan para el hombre el título de “*el indefinible*” (Td 2: 311) o mejor dicho, su definición no se ajusta a los cánones de la unidad definida desde un solo principio, sino que su unidad radica paradójicamente en sus diferencias. Cualquier intento de definir la unidad personal del yo sin esas diferencias supondría una reducción de su identidad personal.

La distancia, el sentido y la forma. Las diferencias que atraviesan toda la estructura del yo como forma viva aún por definir, se pueden calificar también como *distancias*. La distancia se muestra claramente cuando, al intentar definir la identidad, buscamos una norma orientadora que nos indique un *principio* de la naturaleza del yo o bien una *meta* del mismo que nos dé la clave de su definición interpretativa, y con ello una guía para orientar nuestra vida, pero nos encontramos con esta dificultad: ¿hacia dónde mirar para hallar una respuesta?, ya que ¿dónde está lo personal y lo común?, ¿puede explicarse su complejidad por leyes biológicas, por filosofía o pensamiento? ¿Puede definirse el yo por sus acciones en el mundo, puede definirse sin ellas? ¿Puede prescindir de su mundo y de las leyes que lo gobiernan para ser *este* que él es? ¿En qué medida es el yo algo recibido y en qué medida elegido? Las distancias (con el propio yo, con los otros, con el mundo) hacen que ninguna de estas preguntas pueda responderse desde un solo extremo de las polaridades: no somos sólo un yo definido esencialmente y que por añadidura actúa, o sólo un elemento más del mundo que se rige totalmente por sus mismas leyes, o sólo una pieza del engranaje social definida esencialmente entonces por el conjunto del que forma parte, etc. A pesar de todas los condicionamientos que de hecho dan una cierta forma a su ser y a su aparecer, él no se rige por esas condiciones totalmente, es más, éstas sólo son la condición necesaria del ejercicio de su *libertad* humana, esto es lo que realmente imprime los trazos más firmes de la identidad personal.

Estas distancias, nos llevan a buscar una dirección para el libre moverse del hombre. Moverse implica aquí toda transformación del yo. Dado que esta actividad, sea como sea, es irrenunciable, se puede partir de ella y preguntarnos entonces por su *sentido* en cuanto *meta*. Este será uno de los modos de enfocar la pregunta por el yo, la configuración del yo se considerará en tal caso como fruto de una orientación

determinada en la vida. Pero la pregunta por el yo también puede hacerse desde otro extremo, desde el *principio* de dicho moverse: ¿quién es este que actúa? ¿Quién es este individuo, qué lo distingue del resto, qué le ha dado la capacidad de actuar personalmente? O bien ¿qué es o qué le define? La pregunta por el quién o por el qué del yo, pretende en cualquier caso encontrar el *sentido* de su actividad y con ello el de sí mismo, pero esta vez en el fundamento de su ser, pues quizá –piensa él-, si sabe *quién* es (no reduccionismo), podrá saber cómo orientarse en la vida, o quizá, si sabe *qué* lo define o qué es lo más importante en su constitución como persona (reduccionismo), encontrará entonces una respuesta a la pregunta por el sentido y con ella a la pregunta por la identidad personal.

Ambos modos de preguntar buscan una solución al mismo problema, pero el primero (la pregunta por la meta) sigue una vía más existencial y la segunda (la pregunta por el principio) una vía más esencialista. Ninguna por sí sola tiene la respuesta. Sólo a partir de la unidad y la diferencia entre yo y acción podrá darse una solución convincente, personal y no reductiva. La pregunta por la *forma* que identifique al yo y al mismo tiempo lo exprese, es formulada a partir de las distancias y de la libertad, estas distancias no permiten asignar al yo ninguna forma predefinida por su ser, ni tampoco un ser predefinido por su forma. Ninguna explicación que prescinda de esta diferencia entre ser y aparecer puede ser fiel a la verdad del yo.

El diálogo: una respuesta a la necesidad de unidad y diferencia. El hombre establece una relación libre con los otros y con los objetos del mundo. A ese juego entre el sujeto y los objetos⁵⁹, en el que se van configurando y dejándose configurar, le llamamos **diálogo**. Retomando la cuestión ya tratada acerca de lo dialéctico y lo dialógico se puede decir que el mundo no supone de por sí una anulación del yo, los objetos no suplantán a los sujetos ni los sujetos son más sujetos por ocupar el espacio de

⁵⁹ La relación entre sujeto y objeto ha sido descrita por Balthasar ampliamente en *La verdad del mundo* (1985/1997) en los capítulos *El objeto en el sujeto* y *El sujeto en el objeto* y *El doble aspecto de la verdad* (pp. 63-77). Allí se dice: “El conocimiento, en tanto es la reciprocidad y complementación de sujeto y objeto, sigue siendo para ambos un suceso inesperado y en modo alguno derivado de ellos... Ambos se realizarán con su encuentro, pero la realización tendrá para ambos el carácter de un prodigio, de un don. Su encuentro revelará el uno al otro, pero en la revelación del otro estará al mismo tiempo para ambos la revelación de sí mismos que no puede realizarse sino en el otro” (p. 63). Un árbol... devela su colorido en el interior de un ojo que ve los colores, cruje en un oído... Sin los ámbitos subjetivos de la sensibilidad no sería lo que es” (p. 64-65). “Menos discutida que la opinión expuesta es la opinión complementaria de que el sujeto necesita del objeto para desplegar y alcanzar su propia verdad” (p. 68). “Tiene en sí, no sólo copias de las cosas, sino algo de las cosas mismas, y precisamente algo que las cosas mismas no tienen en sí: su explicación, su interior desenvolvimiento en las formas de la intuición sensible” (p. 69).

ser de los objetos, sino que entre ellos se establece una *relación dialógica*, en la cual hay distancia entre sujeto y objeto y no reducción de uno al otro como en el objetivismo o en el subjetivismo. Esta distancia propia del diálogo y no de la dialéctica (entendida hegelianamente) hace posible la diferencia y la unidad al mismo tiempo. En cierto modo en la relación dialógica las partes adquieren siempre algo que no tenían previamente, al igual sucede entre yo y otro. Este otro no es en primer lugar la alteridad que luego tras el diálogo se hace un tú próximo, sino que el otro, al igual que todo lo demás, no supone un menos en mí, no es otro-yo, una mera diferencia, sino una diferencia que abre espacio para la unidad. Es necesario partir del reconocimiento fiel de las dos identidades diferenciadas, de los límites entre yo y tú, o entre el yo y los objetos, para que podamos entablar auténtico diálogo. Lo dialogal no está sólo en el hablarse mutuo sino en la acogida del ser que tengo ante mí y en la donación del ser propio. Evidentemente hay formas que expresan el ser más profundamente que otras, pero en todas hay algún grado de acogida y donación, de diálogo.

Por eso, se reclama ahora una *forma* para el yo que permita establecer una distancia en sí mismo, de modo que se respete la subjetividad y también la objetividad que lo atraviesa debido a su aparecer en el mundo, y así poder perfilar una figura fiel al contenido. De este modo el sujeto puede reconocerse a sí mismo en esa objetividad, separarse de sí (sujeto-objeto) y unirse a sí mismo, identificarse en esa imagen que él mismo ha esbozado. También dicha forma ha de permitir una diferenciación de los objetos del mundo y de los otros. La distinción, que permite reconocer al otro como otro, hace posible también el reconocimiento del tú, es decir, un sujeto de diálogo, de palabra y de expresión como lo pueda ser yo, otro que no sólo es alteridad. Por este ser tú (diferente pero no ajeno) me puedo reconocer a mí mismo, y puedo ofrecer mi propia palabra-forma sin miedo a quedar anulado en mi expresión. Poder dar lo propio y recibir lo ajeno, sin confusión pero sin extrañamiento, es privilegio del diálogo. Veremos que sólo en ese espacio de diferencia y unidad es posible encontrar un *sentido* del yo, como fundamento y como meta, pero también como resultado (pues una meta que se conoce antes de llegar a ella, funciona más bien como un principio de la acción, sin embargo el sentido que emerge del diálogo se encuentra después de darse, después de *actuar*), un sentido que no conozca la duda y que no pueda ser reducido a la palabra propia o ajena. Por ello, sostenemos que el yo sólo se ajusta a una forma dialógicamente configurada.

Más allá. Es preciso encontrar un ámbito más amplio que el diálogo entre yo y tú, porque el yo y el tú son insuficientes aún para dar cuenta de la identidad personal. Se gesta en el diálogo pero éste tiende por sí mismo a ampliar su espacio, así surge el espacio dramático. El diálogo entre yo y tú nunca es primigenio, más bien no es posible si no le precede otro espacio en el cual ambos puedan encontrarse, este otro espacio que circunda al diálogo y lo hace posible es dramático, abierto a un sentido no sólo horizontal entre yo y tú, sino a uno vertical, en el cual ambos se abren a un horizonte común que está más allá de sus acciones individuales y que apunta a una idealidad. El diálogo auténtico, insuficiente en cualquier caso para explicar la configuración del yo, está sin embargo abierto esencialmente a este más del ámbito dramático. Yo, tú y acción, forman un triángulo que se abre a las dimensiones del drama: representación, público y horizonte surgen desde su misma dinámica interna. Así es como no sólo el teatro representa la vida, sino que la vida representa el teatro, en la cual el teatro surge de lo más interno de la vida, con una estructura y un contenido tan dramáticos que se borran las fronteras entre realidad e idealidad, entre la representación y el modelo ¿Puede ser el teatro un modelo para la vida? ¿Por qué y cómo?

1. Del tú al yo

*Hubo simpatía, un modo de mirarse cara a cara que
abrió el saber: '¡De modo que eres así! ¡Ese eres tú!'
Pero ¿cómo comprendemos el propio yo?*

Guardini, *Aceptarse a sí mismo*

Una vez visto que sólo el diálogo es capaz de mantener las diferencias en una unidad sin reducirlas, nos introducimos en la búsqueda del yo por un camino distinto al de la reflexividad. En la identidad narrativa de Ricoeur teníamos una forma del yo constituida esencialmente gracias al *otro*, así se esquivaba al “mismo” cerrado y fundamentado en su propio ser circular. Pero descubríamos aquella audacia de Ricoeur como una dialéctica disimulada, donde el diálogo parece ser origen del yo pero queda finalmente narrativizado, pues la certeza del yo se fundamenta en último término en la configuración narrativa. El tú de Ricoeur es más bien un otro cuya diferencia sirve a la forma unitaria de mi identidad pero cuya novedad no tiene la fuerza configuradora del tú, porque el centro sigue siendo *mi respuesta* fiel al otro y no el *otro* en sí.

La configuración dialógica consiste en cambio en la centralidad del diálogo entre yo y tú, por tanto, la palabra de ambos es fundamental para la identidad personal de cada uno. Pero es preciso profundizar en qué consiste este *hablar*, y cuáles son las dimensiones de este diálogo configurante.

Lo dialogal. Balthasar trata lo dialogal en Td 1 junto con otras seis “tendencias de la teología actual” (p. 27), todas ellas aparecen como importantes para el estudio de la teología pero como no las únicas, sino convergentes y abiertas a su vez a un espacio más amplio en el cual puede comprenderse mejor no sólo la idea, sino el ser y la acción del Dios bíblico⁶⁰. De modo semejante, lo dialogal resulta fundamental en nuestro recorrido hacia una configuración del yo cada vez más comprehensiva, sin embargo

⁶⁰ Balthasar, en su *Introducción* a Td 1, se ocupa de presentar el estado de la cuestión en cuanto a los “planteamientos” a partir de los cuales se ha intentado explicar la teología cristiana. Estas tendencias de la teología actual serían relativas a un elemento complementario que no tienen en ellas mismas: “lo eventual, lo histórico, lo ortopráxico, lo dialogal, lo político, lo futuro, lo funcional, el papel, la libertad y el mal.” (Td 1: 28-50). “Si se ve a todas en la positividad de su aportación y en su parcialidad, parece claro que unas con otras convergen justamente en lo que nosotros designamos teodramática. Lo que falta a cada uno puede completarse a partir de ahí” (p. 28). Lo dialogal es también visto como una tendencia más, que aunque central, no es la definitiva.

tampoco es la última imagen, pues entendiendo el diálogo como modo de comunicación o de intercambio interpersonal, es preciso que no se quede en la limitación de la palabra hablada, sino que dicho intercambio pueda alcanzar sus máximas posibilidades por medio de la acción. El diálogo encontrará la apertura a este espacio de posibilidades en la acción dramática. El drama envolvería el diálogo intersubjetivo llevándolo más allá de sí pero sin anularlo: “ningún drama sin diálogo; en la construcción y en la diafanidad del diálogo se revelará con toda claridad la fuerza del drama. Pero el acontecimiento [el drama mismo] no se reduce a esto” sino que puede darse la irrupción en el drama de lo que va más allá de la palabra, por ejemplo “algo superior que rebasa a los oradores, se les puede revelar lo sepan o no. Un evento desconocido a ambos, que sólo el espectador experimenta (...). Una decisión madurada en el silencio, una acción muda (...) crea el punto de llegada, desvela el comienzo invisible” (p. 37). Y por otro lado puede darse “la ruptura del diálogo: donde ninguna palabra sirve ya de provecho (...) donde se hunden los puentes de una posible comprensión mutua (...) donde no se puede más que callar” (p. 36). Y si la acción puede conducir el diálogo más allá de la palabra o si ésta puede ser rebasada por el acontecimiento, entonces tenemos que considerar lo dialogal como una actitud más que como un hecho, “la actitud que se abre a una nueva escucha y que reconoce la validez del otro en cuanto otro, aunque no tenga lugar ninguna conversación”. Finalmente, “lo dialogal no es comprendido de un modo tal que pueda ser simplemente superado”, sino que “se desarrolla sobre nuevos niveles” (p. 37).

Este marco de lo dialogal nos permitirá avanzar más directamente hacia la *configuración dramática*. No obstante, lo que ahora nos ocupa es la configuración dialógica del yo, y nos introduciremos en ella a través de algunos de los autores del “principio dialogal” y de la valoración que de ellos hace Balthasar. Para terminar, veremos la respuesta que ofrece nuestro autor, la cual perfilará por fin una forma dialógica del yo que sólo puede ser correctamente interpretada a la luz de la acción dramática.

a. El principio dialogal

En torno a 1920 varios pensadores coincidieron en una idea central acerca de la constitución del yo: “el nuevo preguntar por el yo del principio dialógico buscará su

identidad en el tú”. Balthasar se detiene en este “principio” al final de Td 1 por ser la antesala a su teodramática, ya que en él encuentra al yo “único e insustituible” que pueda ser “el portador de un ‘verdadero papel (*Rolle*) dramático’ en el mundo” (FA: 172). Nosotros recogemos este nuevo preguntar dialógico con una intención semejante a la de Balthasar, aunque no igual. Seguimos un plan diferente de búsqueda: se podría decir que mientras el itinerario de Balthasar va <<del papel al yo, pasando por el tú>>⁶¹, el nuestro va <<del tú al yo pasando por el papel>>. La ventaja de este otro camino es una estructura argumentativa que coloca el drama y el papel como horizonte de la investigación sobre el cual se destacará definitivamente una figura del yo *personal* y no *reductiva*, dos requisitos de una respuesta que aspire a convencer a la razón (Td 1: 611); el tú y el diálogo son colocados aquí como puntos de partida, como verdadero inicio que invita a hacer la pregunta *quién soy yo*, sin este origen dialógico parece imposible establecer la diferencia necesaria con el propio yo⁶². Lo veremos más adelante.

Los principales impulsores del nuevo principio son Franz Rosenzweig con *La estrella de la salvación* (1921), Martin Buber con *Ich und Du* (1923), Gabriel Marcel con *Journal métaphysique*, que en torno a 1918 llegaba a conclusiones casi idénticas, y Ferdinand Ebner con *Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente* (1921). Los dos primeros son judíos y los dos últimos cristianos, y todos ellos partirán de una comprensión del hombre situado en el espacio de diálogo que la Biblia muestra: Adán aparece en el principio de la Creación en diálogo con Dios y el Nuevo Testamento sellará dicho diálogo con la venida del Dios hecho hombre, el Nuevo Adán, el único capaz de restablecer el coloquio roto entre Dios y la criatura. Resulta evidente el marcado carácter teológico de este primer periodo del principio dialogal.

⁶¹ En Balthasar la realidad de la representación está desde el principio, y a partir de ella se pregunta por el intérprete de la misma. “La cuestión es sobre *quién* interpreta en realidad la dramática representación de la existencia. En la respuesta que se dé se decide qué sentido tiene la representación o si en realidad tiene alguno” (Td 1: 466).

⁶² Muchas cosas tienen su origen ahí, por eso hemos dejado la frase incompleta: junto con otros autores situamos aquí el origen del yo y del drama, pero también se ha situado aquí el origen de toda filosofía, porque en el encuentro yo-tú aparece la maravillada pregunta por la existencia del mundo, del tú y de mí mismo. “Wonder, for both Heidegger and Balthasar, is not simply the starting point of thinking but the abiding principle or medium of all philosophy” (DST: 34). Este asombro que es el principio de la filosofía, tiene lugar originariamente en el encuentro con el tú: “this starting point in a sense already satisfies the criteria of both metaphysics and phenomenology” (DST: 37). El marcado carácter fundacional del encuentro con el tú materno hace que sea considerado por Balthasar como el primero de los comienzos. El asombro radica aquí en la absoluta contingencia de mi ser, percibida en el ser *acogido y admitido gratuitamente en el ámbito del ser* (CAD: 44). Una vez más, la distancia hace posible plantear la cuestión del yo y del ser, y hace de la respuesta algo insoluble por la vía de la identificación sin más con una realidad (sólo mundo, sólo tú, o sólo yo), sino que se requiere la unidad en la distancia, lo cual es propio del diálogo.

α. La vertical y la horizontal

Este nuevo pensamiento se puede presentar como girando en torno a dos dimensiones: una vertical y otra horizontal. Expondremos lo más importante:

1. Sólo el tú puede garantizar un nombre propio al yo, una consistencia más allá de sus propios cambios y de los de su entorno, pero no puede tratarse de un tú igual de mutable e inconsistente que todo lo demás, por eso, el principio dialogal sostiene la *prioridad de la relación **vertical***, es decir, *entre el yo y el Tú divino*.

“Pues por muy fatal que pueda parecer al individuo el encuentro verdaderamente plenificante con un tú, éste sigue siendo en último término casual (...) transitorio, pues a una relación exclusiva con un tú pueden seguir muchas más; en cada encuentro el yo está dotado de un nombre y de un ser nuevos y diversos: ¿quién soy yo entonces en definitiva?” (p. 611).

2. Sin embargo, a pesar de esta prioridad, el diálogo interhumano no es relegado a algo sin importancia, sino al contrario: “sólo interpelado por Dios reconoce este yo ‘a su hermano’, que ‘él no es ningún *él, ella, ello, sino un yo*, un yo igual a mí, ningún compañero que viva en el mismo espacio sin dirección y sin centro, ningún conocido a lo largo del viaje sin principio ni fin a través del tiempo, sino mi hermano” (Rosenzweig, citado en Td 1: 620). La dimensión **horizontal** del principio dialogal, en cuanto libertad de expresión y relación con otros, es realizada a partir de la dimensión vertical, que hace considerar a este tú como interpelado de forma única al igual que yo. Buber (1923/1998: 84), Marcel (1935/2003: 99) y Ebner (Td 1: 625) abundan en esta idea.

Entre la vertical y la horizontal, se perfila el pensamiento del primer periodo del principio dialogal. El espacio brindado por la distancia entre Dios y hombre (condición de posibilidad del diálogo⁶³) abriría a su vez un espacio para la libre configuración humana, donde el diálogo con los otros juega un papel insustituible. A continuación se expondrá este *diálogo horizontal*, con el objeto de comprender el carácter fundacional que éste tiene para los autores del principio dialogal en lo que se refiere al pensamiento

⁶³ Buber expresa la condición de la diferencia vertical para el diálogo horizontal entre yo y tú de la siguiente forma: “Dios abarca el universo, pero no es el universo; del mismo modo también Dios abarca mi Yo profundo y no lo es. Por mor de esta verdad inefable puedo yo... decir Tú; por mor de ella hay Yo y hay Tú, hay diálogo” (1923/1998: 84).

y a la vida misma. Nos ceñiremos al pensamiento representativo de dos de ellos, Buber (*Yo y Tú*) y Marcel (*Diario metafísico* y *Ser y tener*).

β. Horizontal y polaridades del yo: Buber y Marcel

Las tensiones o polaridades propias del yo como ser-en-relación, quedan reflejadas en *Yo y Tú*, y *Diario Metafísico*⁶⁴. Escogemos estas obras para presentar algunas ideas fundamentales del principio dialogal que nos ayuden a introducirnos en el pensamiento de Balthasar. Al igual que él⁶⁵, nos acercamos nosotros a estos autores con el propósito hecho explícito anteriormente de encontrar un yo singular, situado en un espacio de sentido que brinde la posibilidad de una acción personal. El espacio dialogal de Buber y Marcel se ve agitado en su interior de tal modo que parece querer ampliarse a las dimensiones dramáticas. Sin embargo esta apertura aún no se da en ellos plenamente y habrá que esperar al tercer paso de nuestro recorrido.

Polaridad yo-tú

Comenzaremos por la primera diferencia, tan imprescindible como inquietante y difícil de asumir por el hombre. La diferencia entre yo y tú que hace posible la relación, no genera por sí misma diálogo, es necesario que tenga lugar el encuentro. En el nuevo espacio que ahí se funda, ya no es posible decir yo sin decir tú, ni decir tú sin decir yo. “El tú me sale al encuentro por *gracia*... pero que yo le diga la palabra básica [yo-tú] es...el acto de mi ser” (Buber 1998: 18); y para Marcel sólo el *amor* es capaz de trascender el plano del sí y del otro, llegando a la unidad del diálogo y con ella al auténtico decir tú.

“El plano del sí y del otro puede ser trascendido: lo es en el amor... El amor gravita en torno a cierta posición que no es ni la del sí ni la del otro en cuanto otro: es lo que yo he llamado el *tú*...” (Marcel 2004: 154).

⁶⁴ M. Buber, *Yo y Tú*, trad. C. Díaz, Madrid, Caparrós, 1923/1998 y G. Marcel, *Ser y Tener*, trad. A. M. Sánchez López, Madrid, Caparrós, 1935/2003. El *Diario metafísico* se encuentra en la *Primera parte* de este libro.

⁶⁵ “Sin haber encontrado este ‘nombre’ (Rosenzweig)... no hubiéramos osado acercarnos a una teodramática, porque no hubiera estado presente el *partner* para Dios único e irrepetible” (Td 1: 627).

Antes del encuentro o del diálogo no hay propiamente ni yo ni tú. Esta idea se repite constantemente en el libro de Buber: “El otro” pasa a ser “tú” en el espacio de la relación, “al principio está la relación” (Buber 1998: 23). El encuentro será entonces un auténtico inicio ya que él se funda un espacio de *realidad*, de *sentido* y *significado*, los cuales emergen de la reciprocidad entre yo y tú, *presencia* y *actualidad* son posibles gracias al diálogo (frente a la falta de <<espacio>> y a la pura apariencia en la que desembocaba la reflexividad, frente a la ausencia de una dirección y un significado último de las cosas, frente a la mediación narrativa para poder ser y frente al tiempo pasado en el que tiende a situarse el relato). Ante la falta de reciprocidad, ¿desaparecería según lo dicho el espacio de diálogo, y con él la realidad, el sentido, la presencia, la actualidad, etc.? La respuesta es “no necesariamente” también según lo dicho: se ha comenzado hablando del *amor*, que funda el diálogo pero no queda atrapado en él, sino que es capaz de realizar de nuevo la unidad y la diferencia propias del diálogo por otros medios. El espacio dialogal puede ampliarse gracias a este fundamento hasta dimensiones insospechadas, pudiendo éste manifestarse por otros medios más allá de la palabra y de la escucha. El amor es rico en recursos.

Realismo. Para Marcel, el otro se convierte en un tú si es tratado como libertad, como capaz de novedad, porque entonces, ya no es reductible a mi pensamiento del otro. La duda acerca de la realidad surge cuando ésta se asienta “sobre la conciencia que tengo de mí mismo”, pues del “modo cartesiano”, “ya no hay salida posible”, no se puede distinguir entre los otros y mi idea de los otros, entre lo real y mi idea de lo real. Por tanto, “la duda no surge sino cuando esta alteridad se hunde, por decirlo así, en mi espíritu” (2004: 97). Todos los autores del principio dialogal se oponen al idealismo y defienden el diálogo como el modo fundamental de evitarlo, pues comenzando por la reflexividad como modo de conocimiento de la realidad, es imposible fundamentar la existencia real de mí mismo. Según Buber “todos los intentos modernos de interpretar esta protorrealidad del diálogo como una relación del Yo para con el Yo profundo o similares..., pertenecen a la abismática historia de la destrucción de la realidad” (1998: 77).

Por tanto, no existe primero un yo y luego además éste inicia una relación, pues en tal caso, el tú no podría aportar ninguna *novedad*⁶⁶ esencial al yo, sería superfluo.

⁶⁶ La novedad se manifiesta en el cambio del yo: “No sale del momento supremo siendo él mismo... En el encuentro algo le ocurre... tiene en su ser un plus, un acontecimiento del cual antes nadie tenía noticia... Recibimos lo que antes no teníamos” (Buber 1998: 94-95).

Pero la fundamentación que proponen Buber y Marcel es la del diálogo, lugar de diferencia y de unidad, lugar por tanto de *tensión*, pues donde sólo hay unidad (normalmente fruto de una reducción) o sólo hay diferencia (fruto de una independencia total que no reconoce la relación) no hay tensión posible.

Tensión. De nuevo nos ponemos ante la tendencia a la reducción de la diferencia que hay en la polaridad o “dualidad” (Buber 1998: 76). Todo es más fácil y está más claro cuando se vislumbra un único principio aprehensible por la razón, la cual prefiere dividir y componer sobre <<fundamentos sólidos>>. Sin embargo, el principio dialogal propone algo distinto: defiende la fundamentación y concluye en la certeza acerca de la existencia y en la singularidad del yo, pero no lo hace a partir del <<yo pienso>>, sino a partir del diálogo.

Hacemos un paréntesis en este punto para decir que no todos los autores que se aproximaron al nuevo principio dialogal supieron mantener la tensión de la polaridad yo-tú, y muchos terminaron reduciendo uno de los polos. Estos pertenecen a lo que Balthasar denomina el *segundo periodo* del principio dialogal, que consiste básicamente en una secularización de la raíz teológica originaria⁶⁷. Sus principales representantes son Karl Löwith, Ludwig Binswanger, Erberhard Grisebach y Karl Jaspers. Al horizontalizar totalmente la relación yo-tú, rompen la tensión inicial del sentido vertical, pero dicha reducción a un solo principio horizontal tiene una consecuencia ulterior: la ruptura de la tensión a nivel humano, bien en la socialización de la personalidad individual que exige el sacrificio de la propia individualidad, bien en la independencia total de yo y tú, y por tanto en la ruptura de la relación⁶⁸.

Polaridad yo-mundo

Desde la apertura al tú, con toda su realidad novedosa, emerge la realidad de todo lo demás, pero hay que comenzar por el diálogo yo-tú, por la aceptación de esta

⁶⁷ “No hay duda de que el primer periodo del ‘dialogismo’ comportaba un carácter prevalentemente teológico, que sólo años más tarde será relevado por una corriente prevalentemente filosófica” (Td 1: 610), del primer sistema de coordenadas, vertical (Dios-hombre) y horizontal (hombre-hombre), “la filosofía ha mantenido sólo la horizontal” (p. 611).

⁶⁸ Karl Löwith considera la relación yo-tú, no desde la individualidad de cada uno (como Buber) “sino desde la perspectiva del otro”, desapareciendo así la individualidad en la relación; E. Grisebach considera que “como única relación queda el conflicto”, ya que entre yo y tú impera la “contradicción”, la “limitación del yo y su pretensión”. En Karl Jaspers el yo y el tú están a la vez (contradictoriamente) en “creación recíproca” y el yo es “como existente al margen de dicha relación”, pues debe permanecer “un autónomo independiente para no perderse en el otro”. En L. Binswanger: “el yo y el tú, entre quienes ella [la relación] se constituye, quedan olvidados”. Balthasar considera que en ninguno de ellos “tiene el yo un nombre real” (Td 1: 612-614).

primera diferencia y unidad. Para Buber (1998: 72) y Marcel (2004: 17) el mundo sólo aparece sin sombra de duda a la luz de la relación.

Y respecto a la tensión que encierra esta polaridad, su postura es que no se necesita huir del mundo para poder ser realmente uno mismo, tampoco se necesita ser una sola cosa con el mundo para estar *realmente* en él, sino que se requiere también situarse en el justo lugar en el que se mantenga la diferencia y la unidad. Por esto rechazan, además del idealismo, cualquier mística que no lleve a un auténtico diálogo con el mundo, como si de la inclusión del mundo en la relación dependiese la autenticidad de la relación y por tanto del yo. Buber describe la angustia de un hombre que por un momento percibe la diferencia entre su yo y el mundo y cómo se tranquiliza a sí mismo cuando elimina la diferencia⁶⁹.

Pero que exista tensión entre los polos no implica necesariamente angustia, esta es más bien la consecuencia de vivir la diferencia como negatividad, es decir, como un *no ser* en mí; si todo lo que no es yo, es una amenaza para mi propio ser, entonces el tú y el mundo generan angustia cuando se perciben en su diferencia irreductible. Pero para estos autores, la diferencia se presenta en su *positividad originaria*, en primer lugar en la relación yo-tú, donde se encuentra “la cuna de la vida verdadera” (p. 16). Más adelante veremos con Balthasar en qué consiste esencialmente la positividad de la diferencia entre yo y tú y cómo se puede vivir en esa tensión sin fragmentación y sin reducción a una unidad sin diferencia.

Polaridad yo-acción

Esta antigua polaridad que nos acompaña desde el *Acto I*, es traída de nuevo debido a su estrecha relación con el diálogo. Anteriormente la diferencia entre el yo y su acción era simplemente el aspecto más evidente de la diferencia entre el ser y el aparecer del yo (yo puedo ser de muchas maneras, porque puedo, entre otras cosas, actuar de muchas maneras), ahora se inicia la respuesta a la pregunta por la permanencia

⁶⁹ Este hombre ha colocado previamente en la pared de la derecha la imagen del mundo, en la cual se encuentra el Yo como un elemento más, y en la pared de la izquierda la imagen del alma, y en ella están las representaciones del mundo: “Cuando... el ser humano se estremece en el extrañamiento y el mundo le angustia, levanta la vista —a la derecha o a la izquierda, según desee— y distingue una imagen. Entonces ve que el Yo está inserto en el mundo y que propiamente el Yo no existe en absoluto, por lo cual el mundo no puede hacerle nada al Yo, y se tranquiliza; o ve que el mundo está inserto en el Yo, y que propiamente no existe el mundo en absoluto, por lo cual el mundo no puede hacerle nada al Yo, y se tranquiliza... Más llega un instante... en que el ser humano estremecido levanta la vista y ve como en un relámpago ambas imágenes en una. Y un estremecimiento más profundo le conmueve” (Buber 1998: 64-65).

en medio de la diferencia que implica el correr de la acción. La acción a la que se refieren Buber y Marcel⁷⁰ es la continuación del diálogo por medio de la *realización en la propia vida* de lo sucedido en el encuentro con el tú. Buber explica que en el tú se nos da una “presencia como fuerza”, que conlleva tres realidades inseparables: “la reciprocidad real”, “la confirmación de sentido” y “la actualización en la propia vida” (1998: 95). En esta última, el sentido de todo recibido en la reciprocidad, se efectúa en mí, en mi vida, y a través de mí se manifiesta al mundo.

“Cada cual puede acreditar el sentido recibido sólo... con la singularidad de su vida... No podemos ir a los otros y decir: Esto hay que saber, esto hay que hacer. Únicamente podemos ir y acreditar... (p. 96). La relación pura sólo puede ser llevada a su constancia espaciotemporal si se encarna en la materia total de la vida” (p. 99).

Entonces la apertura a la acción está ya inscrita en el diálogo, pero, como veremos, ésta no se deduce simplemente de él, pues la acción tiene una genuina novedad⁷¹.

b. Hans Urs von Balthasar

Ahora sabemos en qué tú se apoya la *Teodramática* de Balthasar: es el Tú del principio dialogal, el Dios bíblico, puesto que sólo Dios podría, por la fuerza de su llamada, garantizar un yo capaz de responder por sí mismo de un papel.

Antes de explicar en qué tú nos basamos nosotros para la nueva propuesta de identidad personal que pretendemos hacer, es preciso decir algo más acerca del Tú que fundamenta el *Teo-drama*. Dios no sólo es el Tú del hombre (dimensión vertical del diálogo) sino que es un Tú también para Sí mismo. En este Dios no hay sólo un Yo absoluto monádico, sino que en él mismo hay relación, hay diálogo: el Dios Trinitario es el fundamento de todo otro diálogo, en el cual es incluido el hombre. Éste puede

⁷⁰ Para Marcel el sujeto no es “pura receptividad” sino también “agente”, “y no es receptividad más que a condición de ser igualmente agente” (2003: 17). Por otro lado, “el cartesianismo implica una disociación tal vez ruinosa en sí misma de lo intelectual y de lo vital, de la que resulta una depreciación de uno y una exaltación de otro igualmente arbitrarias” (p. 157). La separación o la ruptura de la tensión que acompaña a la reflexividad cuando ésta es colocada en un primer puesto en el acceso a la realidad y a mí mismo, da lugar a la división entre receptividad y agencia, entre pensamiento y acción.

⁷¹ Será sobre todo Maurice Blondel, con su obra *La Acción* (A), el que nos muestre este aspecto de la novedad radical de la acción.

ofrecer una palabra propia en ese diálogo divino, gracias en última instancia, a la distancia positiva que existe en Dios mismo. La *unidad* de Dios no es posible sin su *trinidad*, sin su ser tres personas diferentes. El paso hacia delante que supone establecer el diálogo trinitario como fundamento del yo estriba en la *diferencia positiva* que Dios alberga en sí mismo, puesto que, si Dios fuese una unidad cerrada, pura dádiva sin capacidad de recibir y por tanto sin capacidad de diálogo, la consistencia del ser del hombre se tambalea, ya que sería como una generación espontánea por parte de Dios, un mero desprendimiento de una parte de su omnipotencia, manifestada en esta criatura extraña que es el hombre, y una existencia así parece puramente arbitraria, ¿por qué habría de importarle a Dios que haya un hombre como yo en el mundo? ¿Qué hay en mí a parte de un *no ser* Dios? Pero si por el contrario, Dios tiene *otro* en sí mismo que recibe y da como Dios, en Dios hay posibilidad de entrega verdadera (de arriesgar y de perder dando) y de receptividad verdadera (de asombro, de necesitar y de padecer), los dos requisitos que Marcel proponía para ser un yo. Finalmente, porque Dios ha introducido al hombre en su propio diálogo trinitario, puede Dios ser un tú para el hombre. En el espacio de diálogo abierto entre Dios y Dios, le es brindado a cada hombre un espacio personal de expresión, de escucha y de respuesta. Más tarde veremos que en Dios no sólo hay diálogo sino también drama y por ello puede el hombre no sólo tener su propia expresión y su palabra sino también su actuación personal.

Ahora nos toca a nosotros tomar postura respecto a este principio dialogal y explicitar de qué tú hablamos entonces.

α. La encrucijada y la analogía

“Aquí surge una encrucijada en la que hay que decidirse: este Dios ¿es el aspecto de eternidad del yo-tú que en cuanto humano resbalará en el ello, o es no sólo quien funda la relación sino también un polo de la relación?” (Td 1: 617).

El tú capaz de configurar el yo por medio del diálogo ¿es Dios o es hombre? Si fuese Dios, ¿cabe entonces un diálogo interhumano auténticamente configurador? ¿Vertical u horizontal? Esta es la alternativa que se plantea en el fondo. Tiene ciertamente carácter de encrucijada y hay que decidirse, Balthasar lo hace; pero tener que decidirse no responde a la incompatibilidad entre las dos opciones, sino a la tarea

filosófica de la fundamentación, la cual nunca se reduce para Balthasar a un fundamento absoluto. El principio dialogal nos ofrece ya una respuesta, que será elemento clave en el pensamiento de nuestro autor.

Desde un punto de vista especulativo, la incompatibilidad entre las dos opciones es propia de una tendencia reduccionista que no puede concebir las dos dimensiones a la vez porque parece impensable que dentro de la unidad (Dios) haya diferencia (diálogo), por tanto, si Dios existe no puede haber diálogo auténticamente libre y configurador aquí en el mundo, y del mismo modo, si hay diálogo aquí, y eso parece, cómo puede existir Dios, que es absoluto y todo lo invade. ¿Cómo puede haber un espacio en lo infinito para lo finito? Balthasar sale de esta encrucijada decidiéndose por la primacía de la vertical, un Dios que se habría convertido en el *primer* tú del hombre haciéndose finito sin perder su infinitud. Pero la distancia abierta en Dios mismo ha abierto a su vez un espacio de libertad para lo humano. Entre ambos espacios no existe ni la separación absoluta ni la identidad absoluta, sino que hay *analogía*⁷², una semejanza peculiar entre lo divino y lo humano que permite a Balthasar desplegar sin miedo toda la potencialidad de lo humano sin necesidad de establecer una disyuntiva entre la vertical y la horizontal, dicha disyuntiva sería más bien fruto de una diferencia comprendida negativamente. No se trata de la diferencia consistente en que Dios *no* sea el hombre y viceversa, en tal caso estaríamos ante una nueva dialéctica: las partes siempre se intentarían superar mutuamente con el objetivo de que la diferencia desapareciese, ya que ésta supondría siempre un *no ser*. La diferencia que Balthasar sostiene no es la que da lugar a la dialéctica, sino la que hace posible el diálogo: una *diferencia positiva* que afirma ambas partes, como elementos de una polaridad, en la cual la diferencia no pone en peligro la unidad sino que la llena de vida, de movimiento, de diálogo y entrega. Por eso la diferencia en sentido positivo está ligada a libertad, a “un movimiento genuinamente nuevo, porque genuinamente añade algo a lo que ya estaba dado”, mientras que en su sentido negativo está ligada a necesidad, “lo uno *no* es lo otro” (DST: 30).

La analogía permite sostener la conjunción de la vertical y de la horizontal, en vez de la disyuntiva, con la ventaja de poder pensar lo que atañe al hombre con la independencia que le brinda la analogía. Si se afirma lo humano, la dimensión vertical

⁷² “En el Dios cristiano hay espacio y tiempo para un ser y pensar mundanos auténticos. Entre ambos no rige ni identidad ni contradicción, sino analogía. El modo concreto de ‘recuperar’ el pensar filosófico es repensar de nuevo ‘la paradoja tomista del hombre’. Nuevamente es el hombre *causa secunda* que en su relación constitutiva con la Causa primera nos abrirá el logos del ser mundano” (FA: 64).

no queda excluida (Dios, una idealidad, un sentido trascendente más allá de lo estrictamente científico o social), sino que puede permanecer como posibilidad, y si se afirma en cambio la vertical, lo humano no queda relegado a una apariencia o mera transitoriedad, a la espera de la definitiva y absoluta verticalidad, sino que puede ser afirmado junto con ella, o precisamente en virtud de ella.

“Al hombre de la revelación bíblica se le ha concedido un espacio de mismidad, de libre escucha y respuesta, y en último término de una cooperación responsable con Dios. No se da sólo la palabra del Omnipotente que se escucha rostro en tierra y que se ejecuta como un esclavo; se da también el espacio del comprender, de la toma de posición, del posible rechazo... El diálogo interhumano sigue siendo un elemento vital junto a otros” (Td 1: 36).

El diálogo interhumano es fundamental en el esquema de Balthasar, porque gracias a la distancia que esta teología afirma (entre el ser de Dios y el del mundo), puede establecer una semejanza con la palabra del Tú divino, sin caer en la identificación con ella o en una separación tal que la palabra humana sea simple sonido vacío. Estos dos caminos, “cata-lógico” (descendente, del arquetipo a la ‘imagen’) y “ana-lógico” (ascendente, de la ‘imagen’ al arquetipo) (Tl 1: 20) son para Balthasar necesarios y mutuamente complementarios en el caso de la teología católica⁷³, si bien el analógico, que consiste en un pensar “el ser del mundo”, sería el contenido esencial de la tarea filosófica y por tanto el “contenido del diálogo” (FA: 59).

β. Primera diferencia y primer diálogo

Una de las cualidades de las explicaciones de von Balthasar que el lector más agradece es la simultaneidad de una máxima apertura y una máxima concreción, de tal forma que la razón queda satisfecha, reconociendo paradójicamente que su razón no abarca totalmente el objeto de conocimiento. En su pensamiento, el espacio explicativo acerca del despertar de la autoconciencia del hombre, es particularmente amplio, denso y central. Tanto es así, que la experiencia de *ser yo* constituye la base sobre la que se

⁷³ Matizando que <estos dos caminos sean posibles en *esta* teología> se está diciendo que no todas están en disposición de poder admitir una fundamentación metafísica de dichos movimientos (E: 43-44).

asienta el camino *metafísico-analógico* que trata de explicar la existencia del *ser del mundo*, en el cual se encuentra el yo. La pregunta de la que se parte ahora es *¿por qué existo yo?*, pues es en el yo donde comienza el asombro, fuente de la pregunta filosófica, que de todos modos desemboca en la pregunta *quién soy yo*, como aquella que redondea la cuestión. Ambas parecen necesitarse mutuamente: la pregunta metafísica (por qué) necesita de la respuesta personal-existencial (quien) y viceversa.

La respuesta a este *porqué* comienza con un recorrido analógico ascendente que, partiendo de la primera diferencia intersubjetiva (yo-tú), llega a la diferencia entre Dios y mundo. Ésta es la última en el orden del recorrido pero la primera en el orden del fundamento, en función de la cual se puede afirmar la independencia y poder explicativo de las demás diferencias. Esta primera y última diferencia no se deduce de las anteriores ni de ella se deducen las demás, es decir, no es ni conclusión ni fundamento <<necesario>> para las respuestas al “porqué” del yo o al “porqué” de los seres, sino que entre esta diferencia y las demás, se establece un tipo especial de dependencia llamada *contingencia* (DST: 35)⁷⁴, que consiste en la misma simultaneidad de dependencia y libertad que rige en la relación entre los términos de las diferencias: por ejemplo, la misma contingencia que existe entre la diferencia dialogal yo-tú y la diferencia ontológica, es la que existe entre yo y tú, y entre el ser y los entes. Al buscar un fundamento de su existencia, el hombre descubre como insuficiente toda explicación.

“¿Cómo he llegado a entrar aquí precisamente yo? Una insuperable contingencia se adhiere a cada ser particular y le distingue inicialmente del ser común. No puede compensar su contingencia con las contingencias de las demás esencias mundanas, para constituir entre todas una necesidad general y niveladora. Redescubre en el fondo del corazón de los demás seres este mismo condicionamiento. En todos aflora la misma maravillada pregunta, aunque independientemente en cada uno: ¿por qué existe un mundo?” (CAD: 44).

Primera diferencia. En el *diálogo entre madre e hijo* sitúa Balthasar el principio “metafísico y fenomenológico” de la subjetividad, características exigidas por la propia materia de estudio (DST: 31). Ahí se encuentra la primera diferencia que encontramos en la vida y el primer diálogo, ahí concreta Balthasar máximamente de qué tú está

⁷⁴ Ya vimos con Ricoeur la contingencia respecto a la acción: “hubiera podido suceder de otro modo o no suceder en absoluto”, pero la narrativa transforma esta contingencia en impresión de necesidad (1996: 141).

hablando⁷⁵ cuando sostiene que “el hombre sólo existe por el diálogo interhumano, es decir, por el lenguaje, la palabra” (RP: 286).

“Su ‘yo’ despierta por la experiencia del ‘tú’” (G 5: 566), y a partir de esta experiencia se abre a la de sí mismo y a la del mundo; es una *experiencia fundante* porque con ella se abre la conciencia a la totalidad del ser. El conocimiento al que da lugar la experiencia, es diferente al de la fundamentación absoluta y al de la objetivación reduccionista; en la experiencia, el objeto de conocimiento no está simplemente ante al sujeto, sino que sujeto y objeto mantienen una unidad que permite la certeza propia de quien capta en la cosa que tiene delante no sólo una apariencia (*Erscheinung*) sino la cosa en sí (la apariencia es la conclusión a la que llega la reflexividad objetivadora), y ello gracias a que en el inicio del conocimiento no se encuentra la separación entre sujeto y objeto, sino la experiencia, “una esfera en la que la distinción del en mí y del ante mí pierde su significado y su valor inicial”⁷⁶ (Marcel 2003: 117). La verdad como fruto del encuentro entre sujeto y objeto, en este caso entre yo y tú, se presenta con la característica de la *certeza*⁷⁷. Por tanto, la experiencia fundante, nos abre al conocimiento del yo, del tú y del mundo, en unidad y en diferencia, de forma dialógica y no dialéctica.

*La experiencia fundante: “yo y tú y mundo”*⁷⁸

⁷⁵ Otros autores, por ejemplo dentro del movimiento dialogal, también consideran esencial al tú humano en el surgir del yo, pero Balthasar descender hasta la realidad concreta del tú materno, y además concede a estos primeros diálogos una importancia apenas sin precedentes desde el punto de vista filosófico. Gustav Siewerth y Ferdinand Ulrich perfilan una especie de <<antropología de la infancia>> y en general, son dos de los autores del siglo XX más importantes en la obra de Balthasar. Para una síntesis completa del pensamiento de estos dos autores, ver FA (pp. 73-86).

⁷⁶ Marcel se expresa en numerosas ocasiones acerca de la “experiencia” como opuesta al conocimiento que parte del *Cogito*. Por ejemplo, acerca de la experiencia del propio cuerpo dice: “De este cuerpo yo no puedo decir siquiera que es yo, ni que no es yo, ni que es para mí (objeto). De entrada, la oposición entre sujeto y objeto se halla trascendida. Inversamente, si parto de tal oposición tomada como fundamental, no habrá malabarismo lógico alguno que me permita recuperar esta experiencia; ésta será inevitablemente eludida, o rechazada, que viene a ser lo mismo” (2003: 13-14). El concepto de experiencia significa lo mismo en Balthasar y en Marcel: en ella se nos abre el significado porque hay encuentro entre objeto y sujeto, la verdad no está sólo en el objeto ni sólo en el sujeto sino en la experiencia.

⁷⁷ En este punto nos remitimos a TI I donde se trata con exhaustividad la cuestión de la *verdad del mundo* en esta clave dialógica. “Si el ser que se abre realmente en su fenómeno y puede manifestarse en su estado mismo de apertura, se desvanece la sospecha de un mero aparecer, de una ilusión, de un engaño, y da paso a una certidumbre que refleja en sí la firmeza, la validez, la fiabilidad del ser en la conciencia” (p. 40). Más adelante veremos esta misma certeza fundamentada en el carácter testimonial de la palabra, pues si la persona es libre en su expresión, es también responsable de su verdad.

⁷⁸ En esta cuestión del despertar de la conciencia del niño por medio del diálogo, seguiremos la referencia de un capítulo escrito por Balthasar para la enciclopedia *Misterium Salutis*: “Camino de acceso a la realidad de Dios”. Nos permitimos esta vez una mayor extensión en las citas por la centralidad de este capítulo en la exposición de la configuración dialógica del yo. Balthasar por su parte, recoge lo que ahí se describe y explica en otros capítulos de otras obras (G 5, Td 2, RP, *Ensayos Teológicos III. Spiritus Creator*, entre otras).

“El niño pequeño despierta a la conciencia al ser llamado por el amor de la madre (...) Precisamente porque sabemos desde el principio que el tú de la madre no es el yo del niño, sino que ambos centros vibran dentro de la misma elipse del amor; porque conocemos también desde el principio que este amor es el bien supremo y absolutamente suficiente, más allá del cual no se puede esperar *a priori* nada más alto, porque en este yo-tú se encierra fundamentalmente... la plenitud de la realidad, y todo cuanto se puede experimentar más tarde, como desengaño, deficiencia y nostalgia ardiente es tan sólo derivación de aquel amor, precisamente por eso todo viene iluminado por el rayo de luz de este origen –yo y tú y mundo- con una irradiación tan clara y pura que incluye en sí una apertura a Dios” (CAD: 41-42).

En este primer diálogo emerge la realidad como plena de sentido, iluminada por el amor, que no necesita otras pruebas para la certeza, puesto que “no se puede esperar *a priori* nada más alto”. Y dado que se capta simultáneamente la *diferencia* entre el yo y el tú y también la *unidad* en el amor, la comprensión de sí mismo tiene lugar en esta luz, y “el inmediato autoconocimiento significa conocimiento potencial de todo ente en tanto que éste es una unidad en el ser”. Esta potencialidad para conocer “todo ser” a partir de la comprensión de “su ser” se relaciona estrechamente con la capacidad de autoexpresión que veremos más adelante. Adelantamos que si el yo puede separarse de sí mismo para esbozar una imagen de sí y nombrarla, puede hacerlo con todo lo demás gracias a la apertura de la conciencia, en la medida en que es provista (por la separación y unión dentro de sí) de “la facultad del lenguaje, del hablar y del oír” (TI 1: 164).

Pero aún debe completarse esta experiencia de ser yo. No basta la autoconciencia, es necesario responder *dándose* a sí mismo. Esta respuesta parece exigida por la misma naturaleza del diálogo, sin embargo, no es una respuesta necesaria sino *libre*, y precisamente por ello resulta esencial para el yo: si fuese necesaria ya no sería amor y carecería de sentido la respuesta, pues la certeza de la realidad desaparece si el principio del conocimiento no se da en libertad, requisito principal del amor. De alguna manera, lo que tiene carácter de necesidad en el diálogo, termina siendo superfluo, pues está básicamente predicho en lo anterior, y la palabra, en este sentido <<necesaria>>, pierde interés. El acto de darse (devolviendo la sonrisa recibida, por

ejemplo) le remite a su propia diferencia interior entre su ser y su acción, puesto que podría no darse.

“En el movimiento hacia el tú, el yo se descubre a sí mismo. Al *darse*, experimenta: *yo me doy*... Al niño no se le ocurrirá jamás pensar que ha sido él quien ha provocado la sonrisa de la madre (...) No por la gracia del yo aparecen espacio y mundo, sino por la gracia del tú... el yo no encontrará nunca *a priori*, en sí mismo, un fundamento suficiente. Si pudiera encontrarlo... todo se reduciría a un ‘estar en sí mismo’ del yo y la elipse sería un círculo. Mundo, amor y conocimiento se derrumbarían, el ser sería apariencia, la riqueza del contenido se convertiría en ley vacía... Pero cuando el amor solicita con una posibilidad de respuesta, entonces se ha llegado al ser íntimo del yo. Y entonces el yo sólo puede responder desde su totalidad... ser totalmente reclamado es la suprema felicidad del amor... el niño experimenta al mismo tiempo: mi yo es amado, es digno de amor para mi madre, y mi respuesta no puede ser otra que la entrega de este yo con todo cuanto encierra” (CAD: 42).

Es importante insistir en la mediación constante de la *forma*: la experiencia fundante por la que se le ofrece el conocimiento del *ser*, sucede por medio de una forma. Por tanto, aunque “el niño tiene conocimiento no de una aparición, sino de su propia madre”, esto no excluye que no captemos la cosa en sí (*Ding an sich*) más que a través del aparecer de su manifestación, de una forma (RP: 286).

La cuádruple diferencia. En segundo lugar, se explicará brevemente cómo se fundamenta metafísicamente el *ser del mundo* cuando se comienza por la experiencia del yo y del tú. Sin esta explicación, el carácter analógico del diálogo y finalmente del diálogo dramático que se intenta proponer, quedaría reducido a una <<buena metáfora>> explicativa, quizá muy útil para comprender la identidad pero nunca concluyente. Insistimos en que lo fenomenológico, lo descriptivo y lo comparativo, es necesario y es legítimo quedarse en este nivel “explicativo”, sin embargo nosotros proponemos, junto con Balthasar, un salto a la metafísica, que es la verdadera validación de la analogía, la que sostiene la verdad de la metáfora más allá de la fábula o de la mera <<imagen>> que pueda ser el diálogo o el drama. De nuevo, la ventaja de presentar la diferencia Dios-mundo, que fundamenta el paso metafísico, consiste en que permite hablar en dos niveles, el del arquetipo y el de la imagen, cuya relación es contingente, por tanto, sin

necesidad de pasar de uno a otro sino por una elección libre, pudiendo permanecer en el nivel de la imagen, ya sea como metáfora o como auténtica analogía.

En G 5, Balthasar fundamenta el ser del mundo, es decir, la existencia de las cosas, en una *cuádruple diferencia*⁷⁹: 1) La diferencia intersubjetiva entre yo y tú, cuyo carácter fundante se ve en los primeros diálogos entre madre e hijo, 2) la diferencia entre ser y ente, 3) entre ser no-subsistente y la forma esencial, 4) entre Dios y todo lo demás. Santo Tomás contempla la “*distintio realis*” y Heidegger la “diferencia ontológica” (p. 568) pero Balthasar distingue cuatro pasos, porque ni el yo ni los seres encuentran una última explicación sin una “última libertad” (p. 573). Cuatro pasos son necesarios, de tal manera que, tras la diferencia entre yo y tú, no se obvie la diferencia ontológica: el hecho de que yo soy, no es suficiente para explicar la existencia particular de todos y cada uno de los seres, pero comparto con ellos la misma relación contingente respecto al ser total; los seres no existen sino porque participan del ser (segunda diferencia) y el ser no subsiste sino en los seres o entes particulares (tercera diferencia); por último, tras la diferencia ontológica y para que la existencia del ente no quede oscilando entre el ser total y la forma esencial (de los cuales no se siguen ni las formas del mundo por un lado, ni el ser por el otro), establece la diferencia fundamental: Dios-mundo. Ésta se remonta a una primera decisión de una libertad pura, que por tanto no necesita afirmarse a sí misma frente a nada, sino que es entrega constante de sí, lo cual implica diálogo, diferencia y unidad (p. 573-574).

χ. Configuración dialógica del yo

Tras reconocer en el principio dialogal las <<fuentes del yo>> (Buber y Marcel), y después de proponer una primera diferencia y un primer diálogo fontales en el sentido fenomenológico y metafísico (Balthasar), se presenta ahora una explicación del proceso dialógico por el cual el yo aparece como tal ante sí mismo: ¿de qué modo se unen, sin reducirse, las polaridades vistas en el principio dialogal (yo-tú, yo-mundo y yo-acción)?

⁷⁹ La “cuádruple diferencia” es explicada en el capítulo *El milagro del ser y la cuádruple diferencia* (G 5: 563-575), considerado por muchos “la pieza fundamental de la filosofía de Balthasar” (DST: 31). Tanto D. Schindler (DST) como J. M. Sara (FA) le dedican un espacio importante. Este último expone la cuestión haciendo la distinción previa entre el “camino analógico” (pp. 137-142), en el que se encuentra la cuádruple diferencia, y el “camino catalógico” (pp. 142-145), que muestra el ser en su *a priori* teológico.

Parece que no es suficiente con tener experiencia del yo para formar una identidad, que es preciso aún *poner en juego* lo experimentado en el encuentro (Buber: 94).

Si son polaridades y no una unidad de dos elementos independientes, el yo se encuentra entonces en una relación de contingencia con cada uno de los polos, y esta especial dependencia de otro elemento diferente del yo, plantea las dos preguntas ineludibles aún por contestar: por un lado ¿dónde reconocirme? y por otro ¿seré esa forma realmente yo? La primera retorna al problema de la identificación con una *forma-palabra* que dé cuenta de la unidad que él es, la segunda hace referencia al problema de la *certeza*, que nos acompañará ya siempre tras la separación acaecida en el conocimiento entre sujeto y objeto, y que condujo a la sospecha acerca de si lo que la conciencia construye se corresponde con la realidad.

Identificación y diferenciación. El diálogo nos ha sido presentado como el develamiento mutuo de sujeto y objeto, de yo y tú, de tal forma que ambos salen transformados del encuentro, configurados de un modo nuevo. Este diálogo configurante separa y une, ofreciendo la posibilidad al yo de ser él mismo, no sólo identificándose consigo mismo en la conciencia, sino separándose de sí mismo y saliendo fuera de sí para poner en el ámbito del mundo y de los otros su verdad aprehendida en la conciencia. Todo este movimiento de identificación y diferenciación da lugar a una forma concreta, a través de la cual se devela el escurridizo yo. Su identidad resulta inaprensible al margen de esta forma, ella es el espacio vital del ser del yo y fuera de él la polaridad ser-apariencia se reduce, no dejando lugar al *movimiento*. El *diálogo* dejaría de tener sentido, porque el objeto de la comunicación, que es el ser mismo (la esencia y no la apariencia sólo), no podría ni transmitirse ni recibirse si no existiese el aparecer del ser⁸⁰; por tanto, el movimiento dialógico de identificación y diferenciación configura una forma del yo (espacio), y al mismo tiempo esa forma es la condición de posibilidad de la donación (movimiento).

“Así, el análisis y la síntesis del *intelectus dividens et componens* se extiende más allá de la solitaria actividad del espíritu a la siempre nueva distinción y unión entre yo y

⁸⁰ “Si fuera un mero ser sería idéntica a la verdad eterna y ya no necesitaría una siempre nueva recuperación; si fuera un mero devenir, un constante flujo, no sería ya verdad, sino idéntica a la inesencial caducidad de las imágenes. Es simultáneamente devenir y ser” (TI I: 171).

comunidad, a fin de encontrar en el movimiento dialógico su aquietamiento y su remate (siempre abierto)” (Tl 1: 170-171).

En el diálogo con el tú puedo descubrir el tú que hay en mí mismo: puedo recibir mi yo como nuevo cada vez que lo recibo del tú, en el diálogo percibo la gratuidad con la que este se me dona y con ella, me percibo a mí mismo bajo la luz de este sentido como distinto, como otro. Al percibirse a sí mismo como digno de amor, el yo descubre un nuevo rostro de sí oculto hasta ahora, y no importa que esto suceda muchas veces, este rostro siempre es nuevo, porque el amor auténtico siempre se percibe como novedad, como maravilla no debida, no necesaria. Por tanto, la diferencia inicial con el tú, hace reconocible la diferencia entre mi ser y mi aparecer, pero el diálogo realiza la separación y la unión simultáneamente, tanto de yo y tú, como de mí mismo. Las polaridades emergen como tales, como diferencia y unidad, en este espacio de diálogo (yo y tú, ser y aparecer, yo y mundo) pero todo este movimiento no tiene como fin la unidad o la diferencia en sí mismas sino que se incrementa el espacio dialógico siempre de nuevo, sin poder por así decir, descansar, o mejor, este es el descanso propio del movimiento dialógico de la verdad: un movimiento siempre nuevo. El sentido de este movimiento constante es el amor. Cualquier otro sentido no permitiría mantener esta tensión “gozosa”.

“La esencia dialógica de la verdad no es algo que haya de ser finalmente superado a favor de una posesión meramente tranquila. Antes bien, lo dialógico constituye la vitalidad constante, que inclusive no hace sino incrementarse, en la esencia de la verdad” (p. 171).

Autoconciencia y palabra. Al principio se da la unidad radical *inmediata* entre la conciencia y el ser, el yo es un todo pero aún opaco para sí mismo. “Dicha unidad es tan fuerte que la palabra interior sólo es suscitada por una llamada procedente de fuera y por eso conserva la orientación a una respuesta externa a tal llamada”, y al contrario, “sólo es posible comprender la llamada exterior a través de la palabra interior” (Tl 1: 168) y este movimiento implica una diferenciación en sí mismo entre su yo y una imagen de sí. Esta primera diferenciación le permite entonces captarse en una unidad *mediada* por una palabra interior en la cual se reconoce: <<este soy yo>>. Por medio de esta palabra despierta la *autoconciencia*. Según Balthasar el *cogito ergo sum* encuentra en esta autoconciencia su verdadero sentido: la coincidencia (identificación) entre ser y

conciencia, así como la certeza de este juicio, que “extrae su evidencia de la originaria e inmediata unidad del espíritu consigo mismo” (p. 94).

“En tal autoconciencia existe... tanto la unidad inmediata consigo mismo como la capacidad de ser para sí mismo objeto... [Pero] su autoposesión... no ocurre sin una diferenciación. Debe descomponerse... por un instante en dos formas, a fin de captar experimentalmente en la reunificación de ambas su propia identidad” (p. 162).

Esa autoposesión de sí por la palabra sucede en el ámbito interior del sujeto y por tanto, “no es posible designarla propiamente como discurso, la posibilidad del conocimiento discursivo se funda en ella y de ella recibe su justificación” (p. 163). Esta *evidencia intuitiva prediscursiva*, fundada en la inmediatez de ser y conciencia, funda a su vez la posibilidad del discurso y su certeza, el cual no se apoya por tanto a su vez en un discurso⁸¹. Dicha certeza es despertada por la palabra amorosa, gratuita que el tú me dirige, abriendo mi conciencia para la respuesta libre. En ese sentido interpreta Balthasar el “*cogitor ergo sum* como la forma fundamental del *cogito ergo sum*” (p. 54). Sin embargo se necesita la expresión u objetivación de dicha evidencia ¿Cómo reconocería esa primera evidencia interior si no la mostrase, si no la dijese o la diese, si no la acreditase con su vida? Por eso la capacidad de conocer y la de expresar son inseparables⁸².

“En el yo, el criterio está en la evidencia del *cogito ergo sum*... Con todo, esta evidencia resplandece solamente cuando el espíritu sale de sí mismo para depositar fuera de sí mismo su palabra personal” (p. 170).

Esta primera palabra permitirá al sujeto, simultáneamente, diferenciarse del mundo y de los otros, y responder a su vez a sus solicitudes por medio de una palabra externa que busca la articulación con ellos. Así deja libremente que su yo pierda en cierta manera sus dimensiones personales en medio de lo común, que es en realidad el único modo de que esa forma se configure como viva y personal.

⁸¹ “Esta primera operación de análisis y síntesis, anterior todavía al conocimiento discursivo, dentro de la abertura aún ilimitada del horizonte del ser, sigue siendo el supuesto de todo proceso mental especial, limitado, que corresponde a la facultad humana del conocimiento que se mueve entre sensibilidad y concepto” (p. 164).

⁸² La posibilidad de ambas cosas se da simultáneamente: “saber la verdad y decir la verdad” (p. 94), pero “esta revelación es en adelante libre” (p. 95).

“Esta palabra originaria [interior, espiritual o *verbum mentis*] en la cual el espíritu⁸³ se exterioriza y se contrapone a sí mismo a fin de captarse como yo, constituye al mismo tiempo la clausura en sí y la abertura hacia fuera del ámbito interior del sujeto... en estrecha simultaneidad” (p. 163). “La abertura originaria en la unidad real del ser específico... es la condición de posibilidad de una existencia en tanto persona individual” (p. 167).

Palabra, libertad y acción. “La libertad está inserta entre la posesión espiritual y la expresión, entre la palabra interior y la exterior” (p. 94). La palabra interior, que ha sido “libremente formada y no naturalmente establecida”, le brinda la posibilidad de “darse a otro sin que el otro tenga la posibilidad de cogerlo... esto resulta posible porque la relación misma entre contenido y expresión está confiada a la libertad” (p. 96). *Palabra y libertad* quedan vinculadas estrechamente en este diálogo, pues por medio de la palabra será el sujeto capaz de reconocerse y de darse a sí mismo, de expresar eso que ha reconocido como don: el yo, que surgió gracias al tú.

Poder comunicarse libremente le hace responsable de su propia palabra, por tanto se espera de él veracidad, es decir, que la ecuación “entre el contenido de la declaración y la forma de la declaración... sea correcta”. La libertad de expresión coloca al que se expresa en la situación de testigo, exigiéndose de él la veracidad de su “*testimonio*” (p. 97) por medio una forma adecuada. En muchos casos la palabra resultará insuficiente, abriéndose así desde la raíz de la libertad, el paso a la *acción*.

“Cuanto mayor llega a ser la parte que pone el sujeto en la verdad que él proclama, tanto más insuficiente es en este punto la mera aseveración de que eso es realmente así... tanto más se exige que lo dicho mismo sea puesto a prueba con mayor empeño. Pero éste no puede ser otro que el *hecho*. El sujeto probará con su vida, con su obrar... que en cuanto totalidad está tras su afirmación” (p. 173).

La *figura* “testimonial” del yo sólo aparece en este movimiento dialógico constante de recibir y dar. En todo momento rige la misma no-necesidad, lo cual ofrece

⁸³ Balthasar llama sin problemas al espíritu “autoconciencia” y “autorreflexión”. Esa capacidad de *conocer* y de *decir* el ser que soy y poder decir por tanto todo el ser, eso es para él el espíritu. El yo autoconciencia lo es sólo en cuanto “abertura hacia todo ser cognoscible fuera de él... Esta abertura pertenece íntimamente a su constitución como espíritu: porque es universal (*quodammodo omnia*), él es ante todo capaz de ser este espíritu individual” (pp. 165-166). También debe entenderse por “espiritual” aquello que sobrepasa el ámbito estrictamente natural, como creación libre. Espíritu y libertad están intrínsecamente relacionados en Balthasar. Espíritu, no es un término que se pueda usar hoy cómodamente sin varias justificaciones (como aquí), nosotros asumimos el significado aquí comentado.

precisamente un sentido pleno, puesto que todo ello es expresión de amor. Pues ¿qué otra cosa podría estar manifestándose?

“El sentido total de la verdad se muestra como *amor*. Tan pronto como la dirección del develamiento del ser excede al yo para realizarse en el tú... el *logos* del ser se transforma en *diálogos*... aparece también el amor como la definitiva interpretación de todo movimiento. Sólo el amor da a la autoconciencia y a la palabra interior su justificación como condición de la posibilidad de una entrega profundizada. Sólo el amor hace también que la palabra exterior... aparezca llena de sentido” (p. 172)

La acción con la cual termina necesitando acreditarse el que dialoga, forma parte del mismo diálogo. Decíamos antes que la acción no supera sin más al diálogo, sino que supone una manifestación más completa de lo que el yo es. Esto se muestra en la vida: el yo no sabe quién es hasta que se ha entregado en una acción concreta, hasta entonces puede que haya una intención clara pero el hecho de hacerlo supone una novedad en su ser. Sólo en el espacio entre yo y tú puede él lograr una forma de *adecuación* entre su ser y su aparecer. “Este es el problema de toda la filosofía del sujeto: ‘¿cómo puede el sujeto asimilarse a sí mismo?’ (Td 1: 466).

2. De la acción al yo

“¿Cómo adecuar el sujeto al sujeto mismo?” (A: 386). Balthasar considera que “este es el problema de toda la filosofía del sujeto” (Td 1: 466). Es de nuevo la pregunta por la *unidad* ante las diferencias que descubro en mí. Se ha empezado un camino de respuesta a partir del diálogo, donde el tú se presenta como el sentido (dirección) de dicho movimiento de adecuación. Pero en este diálogo se ha puesto al descubierto el auténtico sentido que es fundamento y fin del movimiento: el amor. La manifestación de este amor, como contenido esencial del diálogo, debe ser la adecuada, pues sólo así se logrará la unidad entre ser y aparecer, sin que la diferencia insalvable y positiva a la vez, se convierta en fragmentación.

En la expresión de ese sentido fundamental reside también la posibilidad de que el diálogo continúe, pues es necesario que ese sentido se vea, y del diálogo depende a su

vez la unidad y la diferenciación que requiere la configuración del yo. El movimiento dialogal es la fuente de la vitalidad de la verdad, que es ser y devenir. Como hemos visto al final de la parte del *tú al yo*, es preciso mostrar con obras la verdad aprehendida en el encuentro entre yo y tú. Por eso, la respuesta a *quién soy yo*, pasa por la adecuación que sólo la *acción* es capaz de realizar.

¿Qué posibilidades tiene esta acción de lograr la adecuación entre el ser y la forma del yo? ¿Puede identificar y diferenciar al mismo tiempo? Para responder habría que saber *cuál es el ser* del yo y comprobar *si la acción puede alcanzarlo y de qué dependería* en tal caso el poder hacerlo. Puesto que el ser se encuentra siempre en movimiento, con su diferencia entre su ser y su acción (su forma de aparecer), si viésemos *qué quiere la acción* podríamos conocer hacia dónde tiende, como aquello que es el fin de su movimiento y por tanto de su ser (debido a la polaridad entre ser y aparecer). De aquí que Blondel se pregunte por el *sentido* de la acción al comienzo de su libro.

a. Maurice Blondel

Este nuevo autor constituye el último paso en nuestro recorrido hacia la configuración dramática. Su inclusión precisamente ahora responde a la *filosofía de la acción*⁸⁴ que le caracteriza, tan cercana al proyecto de este estudio en su comprensión del hombre y de la realidad. Por otro lado, es el propio Balthasar el que nos ha conducido hasta *La Acción* (A)⁸⁵, la obra más conocida de Blondel. La acción humana, tal y como se presenta en esta obra es incluida en los *Prolegómenos* (Td 1) como centro del movimiento dramático del hombre, en su mayor concreción y en su máxima

⁸⁴ La filosofía de la acción significa para Blondel el camino de auténtico conocimiento del ser del hombre. “El hombre sólo conoce bien lo que ha hecho” (Cartas íntimas I), y debido a esta unidad inseparable que forman ser, hacer y conocer, Blondel buscará el término necesario de la acción, su fin, y así una vez descubierto poder decir dónde encontraría el hombre la unidad entre su ser y su acción. Aunque el papel del conocimiento como reflexión es importante en esta filosofía, lo que Blondel remarca constantemente es que esto no basta para dar el ser y por tanto el verdadero conocimiento pasa por la acción (Estudio preliminar: XXII, LI, en A): “Es en la acción donde va a ser necesario colocar el centro de la filosofía porque en ella es donde se encuentra el centro de la vida” (A: 15). Las obras principales de Blondel pertenecen a lo que puede considerarse el tercer periodo de su pensamiento: *La Pensée* (1934), *L’Être et les êtres* (1935), *L’Action* (en dos volúmenes, 1936-1937), *La Philosophie et l’Esprit Chrétien* (1944 y 1946), *Exigentes Philosophiques du Christianisme* (1950, obra póstuma).

⁸⁵ *L’Action* es la obra de tesis de Blondel. Fue publicada dos veces, la primera en 1983, fue el texto que defendió, y la segunda en 1936 y 1937, en dos volúmenes, fue el texto destinado a la venta. Esta publicación contiene un último capítulo nuevo, que algunos consideran como un giro ontológico frente al carácter principalmente fenomenológico de la primera publicación.

apertura, intrínsecas a la propia acción. Tiene en común con la *Teodramática* ser el centro elegido para explicar el ser del hombre y el de la realidad misma.

Elegimos esta acción de Blondel por su carácter *fenomenológico y científico*, como punto de inflexión en nuestro recorrido hacia la configuración dramática del yo, puesto que siguiendo el camino analógico explicado anteriormente, quisiéramos mostrar que la realidad del hombre se muestra en su acción, una acción cuyo marco habrá que perfilar ayudados de Blondel primero y de Balthasar después. Pero el espacio dedicado a la acción blondeliana en este trabajo se justifica en último término por su apertura *metafísica*, que es la que le concede un puesto central entre el diálogo y el drama – veremos la acción como *vínculo*-, donde se abrirán definitivamente las dos dimensiones en las que se enmarca la identidad personal como unicidad: una y diferente –acción como *apertura*-.

El gran tema que siempre trata de afrontar de un modo u otro en sus escritos es el “problema humano”: la *separación entre ser, hacer y pensar*. ¿Puede haber verdadera unidad entre estos tres aspectos? En esta cuestión se inserta la filosofía de la acción, tratando de responder a partir de lo que él considera el “vínculo substancial” del hombre consigo mismo y con todo lo demás, porque es en la libertad humana donde va a centrar su antropología filosófica y a partir del hombre, la filosofía metafísica acerca del ser. El ser del mundo y su relación con lo infinito, se podría considerar como su última inquietud. La afinidad de von Balthasar y Blondel se sitúa fundamentalmente en este punto, aunque pongan sus acentos en aspectos distintos⁸⁶.

α. “La Acción”

Estructura. El trabajo de Blondel está dividido en cinco partes: las dos primeras se ocupan del “problema de la acción”, cuya conclusión es que realmente existe dicho problema y que su solución no puede ser negativa, es decir, “la voluntad quiere algo”. La tercera, cuarta y quinta parte se ocuparán de descubrir qué quiere la voluntad

⁸⁶ “En el drama de la acción, por tanto, se encontraría el individuo a sí mismo al encontrar la totalidad... El planteamiento de Blondel puede valer para toda búsqueda coherente de la coincidencia del yo consigo mismo; también las diversas ciencias antropológicas tienen que asumirla cada una a su modo” (Td 1: 466). También mantienen algunas diferencias, creemos que la fundamental estaría en el punto de partida de sus reflexiones: Blondel es un filósofo y recorre un camino ascendente del ser hasta abrirse a la trascendencia, mientras Balthasar es principalmente teólogo. Su proyecto en TD es principalmente teológico, aunque recorra un camino metafísico también, éste lo será de un modo siempre analógico.

estudiando su naturaleza: primero fenomenológicamente (I), después científicamente en cuanto a su ser necesario (II) y luego metafísicamente (III) en cuanto a su “acabamiento”, su fin, que es la condición de posibilidad de la unidad del hombre, la solución al “problema de la acción” y con ella, al “problema humano” de la diferencia entre ser, hacer y conocer.

La pregunta por el sentido. Así comienza la *La Acción*, preguntado por el sentido de la vida. Es la misma pregunta que aparece de un modo u otro en todos nuestros autores.

“¿Tiene la vida humana un sentido y el hombre un destino? Yo actúo, pero sin saber si quiera en qué consiste la acción, sin haber deseado vivir, sin conocer exactamente ni quién soy, ni siquiera si soy” (A: 3).

Para Blondel, la acción y su diferencia con el propio ser es una evidencia⁸⁷, sin embargo se desconoce el fin último de su movimiento, su sentido. Entonces comienza la búsqueda de Blondel del sentido de la acción, el cual, si realmente es último, encerrará el sentido del movimiento total de la vida del hombre. La acción será analizada pormenorizadamente, se describirá cómo es el fenómeno, pero también se concederá una ley general científica a sus hallazgos. Pero lo único que puede concluir una ciencia de la acción es que la “voluntad quiere algo” que nunca obtiene, pues “siempre hay algo menos en lo que es hecho o deseado que en el hecho de hacer y desear” (p. 385). Partiendo de este “fracaso de la voluntad” comienza la investigación metafísica, al cabo de la cual espera encontrar aquello que la voluntad quiere, y con ello la posibilidad de la unidad del yo, pues el ser, la acción y el conocimiento parecen divididos y el hombre necesita su adecuación para ser él mismo (p. 15). El sujeto quiere su propia voluntad, quiere su querer, pero percibe que lo que obtiene no se corresponde con esa voluntad, entonces se plantea la pregunta:

“¿Cómo adecuar el sujeto al sujeto mismo?” (p. 386).

⁸⁷ “Si consulto a la evidencia inmediata, la acción es un hecho en mi vida, el más general y el más constante de todos... La acción se produce incluso sin mí” (A: 3-4).

Resulta “imposible” no plantear lo que él llama el “problema humano”, también es imposible contentarse con una respuesta negativa (que no existe tal problema) o con una reductiva, y puesto que la acción continúa y el filósofo quiere conocer este extraño fenómeno de no poder dejar de querer algo que nunca se alcanza, planteará la necesidad de un *fin infinito* de la voluntad. Pero que el querer tenga necesidad de lo sobrenatural⁸⁸ no es suficiente para inferir su existencia. Blondel está en una franja delicada y vulnerable, pero de gran apertura: como cristiano sabe que ese fin infinito que lograría la unidad de su ser sólo puede ser alcanzado si es donado por Dios mismo, pero por otro lado sabe como filósofo que no puede ignorar o negar la pregunta por lo sobrenatural, pues “sólo con una crítica metafísica se puede excluir la metafísica”. Sabe también que la filosofía no puede afirmar lo sobrenatural (A: 440) y no puede negarlo, resultando imposible al mismo tiempo negar la necesidad de ello. La crítica pertinente es contestada por el propio Blondel:

“Quizá parezca que buscar el término de la acción más allá de la realidad dada... signifique ser místico. (...) Pero no nos equivoquemos. Ha sido necesario considerar la acción, no para introducir en ella lo que no estaba, no para interpretarla, no para orientarla, sino para comprobar todo lo que es” (p. 543).

La búsqueda de la unidad. Una vez establecida la necesidad de lo infinito y la imposibilidad de que el sujeto lo alcance⁸⁹, se comprueba “la gran tiranía”: no puede dejar de querer y de actuar para conseguir aquello que quiere, “la voluntad se ve obligada a quererse a sí misma...” (A: 377) y el yo se ve abocado a una contradicción casi constante entre lo que quiere, lo que hace, lo que piensa y lo que de hecho obtiene. Pero “nos queremos no obstante a nosotros mismos” (A: 385) y en ese querer, queremos algo más.

“¿Es posible quererse a sí mismo?, y ¿cuál es el verdadero sentido de esa pretensión? ... ¿Cómo adecuar el sujeto al sujeto mismo?... Debo establecer aquello que quiero, a fin de que pueda, de modo totalmente pleno *querer querer*” (A: 386).

⁸⁸ “Propiamente la noción de lo sobrenatural es ésta: absolutamente imposible y absolutamente necesario al hombre” (A: 436).

⁸⁹ Para ello, “nada de hacer hipótesis. No se puede suponer que el problema esté resuelto, ni... que se haya impuesto o... planteado. Debe bastar con dejar que la voluntad de la acción se despliegue en cada uno, de modo que se revele la más íntima orientación de las voluntades, hasta el acuerdo o la contradicción final entre el primer movimiento y el término al que aboca” (A: 15).

Pero a pesar de la imposibilidad del hombre de lograr el término de su acción (aquello que quiere), él continúa realizando la unidad entre lo que es, lo que quiere y lo que hace precisamente por lo concreto de la acción. La paradoja surge una vez más: la unidad que parecería en un principio requerir *serlo todo* (ya que quiere lo infinito), exige sin embargo *ser alguien* concreto, una unidad individual. Este aparente empobrecimiento de su ser al elegir una sola cosa, redundaría en enriquecimiento, pues sin esa acción por la cual se objetiva y se determina a sí mismo frente a la multitud de posibilidades de ser, no sería alguien, no sería *éste* que es.

“La acción se me muestra a menudo como una obligación. Necesita producirse a través de mí... Sólo avanzamos cuando nos cerramos a todas las vías menos a una, y cuando experimentamos la pérdida de todo lo que de otro modo hubiéramos podido saber y ganar” (A: 4).

La acción aparece entonces como el único *punto* entre lo que soy y lo que quiero, pues es preciso incorporar aquello que está fuera de mí por medio de una intimidad y una objetividad que sólo se logra con la acción. Blondel explica que lo que hay que estudiar es “la acción, en cuanto compendia el objeto en la vida del sujeto y hace vivir al sujeto en el mismo objeto” (A: 178). Y ese mismo punto incorpora el mundo al yo y expande el yo en el mundo, por el mismo movimiento de objetivación y subjetivación que le hace ser quien es (p. 249-250). El empobrecimiento redundaría en riqueza y en progreso cuando lo elegido es realmente significativo, es decir, la dirección de su querer es la adecuada a la naturaleza de la voluntad. El estudio de la acción revela ese querer como infinito y por tanto sólo en lo infinito estaría la adecuación (no la identidad con lo infinito sino la unidad del yo gracias a la consecución de su fin) ¿Puede realmente alcanzarlo? Esta pregunta no es respondida por Blondel porque la distancia entre lo infinito y lo finito sólo podría ser salvada por Dios mismo, y la filosofía no puede afirmar por sí misma tal cosa. Él tan sólo argumenta dos condiciones necesarias para lograrlo: la vía de la *acción* y un *doble sentido* por el cual la acción buscaría lo infinito y lo infinito se dejaría encontrar.

Se dé o no este doble sentido, la vía de la acción es ineludible porque ella es el *vínculo substancial*. Blondel no define la acción, pero la caracteriza en múltiples rasgos que siempre giran en torno a dos ejes: diferencia y unidad. Es “vínculo substancial”

porque el ser del yo se despliega en la acción, se manifiesta, y dicha manifestación forma parte de su ser, perfecciona el ser, no sólo lo desarrolla sino que de alguna manera lo constituye. Así, la “diferencia evidente” entre su ser y su querer, su hacer y su conocer (A: 522) va caminando hacia una unidad por medio de esa acción: la unidad entre su *ser y su aparecer* (todos los fenómenos que aparecen ante su conciencia como imagen de sí mismo -su acción, su pensamiento, su querer- no son el yo total). También es vínculo inevitablemente entre las otras polaridades vistas anteriormente: *yo-tú*, *yo-mundo*⁹⁰, porque su movimiento hacia fuera del yo, implica una relación con todo lo demás, relación que no puede ser dialéctica (pues regresaríamos a la superación o anulación de las diferencias) sino dialógica, en la cual sí es posible la unidad y la diferencia. Por tanto a la acción vinculante no sigue la superación de las diferencias o un estado de quietud, sino una diferencia en el ser que antes de actuar no estaba: una *novedad*.

“La sustancia del hombre es la acción... No somos, no conocemos, no vivimos más que *sub specie actionis*. No solamente manifiesta la acción lo que ya éramos, sino que nos hace crecer y, por decirlo así, salir de nosotros mismos. De este modo después de haber estudiado el **progreso de la acción en el ser** y el **progreso del ser por la acción**, va a ser necesario llevar fuera de la vida individual el centro de gravedad de una voluntad consecuente con la ley propia de su progreso” (p. 236).

La polaridad que mantiene de principio a final la tensión entre esas diferencias es la misma con la que se comienza y la que vertebra toda la estructura de *La Acción*: la *idealidad y lo real*, lo infinito y lo finito. El “drama profundo de nuestras vidas” (A: 543) se encuentra entre estas dimensiones: entre la horizontal (donde se sitúan el yo que vive en el mundo, actúa, piensa y conoce) y la vertical (donde se encuentra la diferencia entre el Todo y la parte, el cosmos y yo, lo ideal y lo real, Dios y mundo): no puede lograr la unidad de ninguna de ellas sino tanto en cuanto afirma su diferencia.

“De lo que era simplemente ideal en la intención no todo escapa a la acción... Por eso este aumento original merece un estudio, más que la misma tendencia que, sin embargo parecía prepararlo y abarcarlo enteramente” (A: 521).

⁹⁰ Ver *De la acción individual a la acción social* (A: 241-287).

El estudio de este *aumento original* es el estudio del “progreso del ser por la acción”, a menudo tan olvidado en teorías sobre el yo que sobreestiman la unidad de ser y pensar en prejuicio de su diferencia⁹¹ y del espacio que entre ellos se abre para la novedad de una acción genuina. El *conocimiento* que brota de la acción es una “verdad viva”, “presencia real” (p. 532) en vez de mera representación, la acción es “el espejo” que nos ofrece una imagen de nosotros mismos (p. 270).

β. Las dos dimensiones

Fenomenología y ciencia. La Acción, ha sido incluida en nuestro recorrido por su apertura metafísica, ya que en esta obra se busca un ámbito de libertad y de individuación que no se puede encontrar entre los fenómenos del mundo (*fenomenología*, Parte III) ni incluso entre las leyes causales que los explican (*carácter necesario de la acción*, Parte IV), pues para toda ciencia, el yo no deja de ser una parte de la naturaleza o de la sociedad, o resultado de un conjunto de factores que podrían medirse y tasarse, pero ¿hay algo más?

“Si no se tiene en cuenta más que el aspecto *material* del signo que manifiesta la acción, se volverá a caer en el estudio de los fenómenos que las ciencias positivas someten a sus leyes generales y al determinismo mecánico... Pero lo que hace precisamente que la acción... no sea ya un fenómeno como aquellos, es el valor expresivo presente en ella... Lo singular y lo concreto, es decir, lo que ignoran las ciencias positivas, necesariamente limitadas a lo abstracto y a lo general, es siempre el objeto de la ciencia de la acción” (p. 247).

La apertura a *algo más* que lo material, implica introducir significados, expresión y por tanto diferencia entre forma y contenido. En el hombre esta diferencia se traduce en libertad, él puede comprender y expresar lo comprendido de muchos modos o puede también no expresarlo, en él la relación entre significado y expresión no es del orden natural sino libre⁹². Y allí donde aparece la libertad, surge inevitablemente

⁹¹ “El ser no está nunca en la idea separada de la acción, incluso la misma metafísica, considerada en su aspecto especulativo, no es verdadera sino en cuanto entra en el dinamismo general de la vida” (p. 532).

⁹² Con Balthasar veíamos que la libertad aparecía allí donde el sujeto se había comprendido a sí mismo mediante su palabra interior y podía entonces expresarse libremente, “no está ya atado a forma natural

la pregunta por el sentido y la unidad, pues ninguno de los elementos por los que el hombre se ve inevitablemente modelado puede definirle totalmente, o dar una orientación <<necesaria>> a su acción: ni los otros, ni el mundo, ni nada de lo que hay en mí, pensamiento, cuerpo, acción... puede hacer eso, siempre hay una posibilidad de detenerse y decidir⁹³. Pero para ello necesitamos buscar otro criterio que en nosotros mismos y en lo que nos rodea no encontramos. Esta última indeterminación de mi ser hace dirigir la mirada *más allá*⁹⁴. Se trata de una apertura a otra dimensión donde se sitúa todo lo que entra en el ámbito de la libertad humana: lo no determinado, lo no previsible, lo que no puede reducirse a una pura objetividad, lo que va más allá de lo útil, esto es, un horizonte abierto de sentido, idealidad, significado, arte, amor, Dios.

Pero de nuevo, de la necesidad que pueda tenerse de esa dimensión no se concluye su existencia. Nosotros nos acercamos a esta obra por su *apertura* que no concluye, porque creemos que tras la lectura detenida de su análisis se puede decir: *la identidad personal no está determinada* por nada y entonces la pregunta fundamental, al no contentarse con ninguna respuesta parcial, surge con más fuerza: *¿Quién soy yo?* Podemos quedarnos en el nivel fenomenológico y científico, es legítimo, pues nada concluye definitivamente que tenga que haber otra cosa que fenómenos, por mucho que asignemos significados a las formas. Pero en este nivel no se alcanza nunca el *ser* que se expresa en el fenómeno, y si éste no se capta regresaríamos al estado de duda generalizado⁹⁵.

El salto metafísico. Una vez afirmado el valor expresivo del fenómeno, una vez abierto el mundo del significado que el positivismo había cerrado, éste se puede fundamentar de dos modos, y aquí reside el principal problema y el lugar donde se puede dar o no el salto metafísico: 1) El sentido es producto del hombre, no porque lo cree de la nada, sino porque lo pone a la luz con su acción, lo hace de algún modo cognoscible para sí y para otros (la acción genera sentido). 2) El sentido precede al hombre y orienta su acción (el sentido genera acción).

alguna de expresión". Esta palabra interior "le da también la libertad de abrirse libremente al mundo" (TI 1: 163).

⁹³ "Nada tiene influencia decisiva, un valor absoluto, nada... merece ser hecho: hay retención, hay indiferencia" (p. 149).

⁹⁴ "Nada de lo que es exterior nos determina... Lo real... no hace presa en nosotros sin lo ideal, y nosotros no actuamos si no sacamos de nosotros mismos el principio de nuestra acción" (p. 142).

⁹⁵ En el caso de la identidad narrativa postmoderna esto se ve claramente: si detrás de la narración no hay realmente una identidad, la identidad narrativa sería una entelequia, no un espejo sino un *espejismo* ¿Qué importancia puede tener una mera apariencia? Ésta no prescribe ningún ser y ninguna acción, no puede ser expresión de ninguna verdad y el conocimiento se encontraría amenazado siempre por la sospecha.

Blondel quiere resaltar sobre todo el primer camino, porque para él la acción es algo muy distinto a la “idea de la acción”: sólo cuando se ha llevado a cabo aparece totalmente su significado. La acción introduce una novedad en el ser y en el conocer, por eso “los hombres no conocemos bien más que lo que hemos hecho” (A: 185). La acción genera una “certeza suficiente”, “es luz” para el conocimiento (p. 530)⁹⁶. Pero este primer camino que Blondel destaca, tiene un límite, pues nunca llega a coincidir la acción con el querer, el querer apunta siempre más allá y no queda más remedio que concluir que su objeto es *infinito*. Si ese sentido es sólo una necesidad y por tanto una proyección que no se corresponde con ningún objeto intencional real, entonces las aspiraciones de la voluntad están abocadas a la frustración. El argumento no tiene objeción posible desde el punto de vista lógico. Es probable que esto sea así y que el mayor de los errores esté precisamente en creer que quizá se pueda algún día salir de la “caverna”.

Sin llegar a afirmar nada, Blondel establece otra relación condicional: sólo en el caso de que ese sentido que aparece cuando el sujeto actúa, exista también de antemano, podría dejar de hablarse del *fenómeno* de la acción para hablar de la acción como *expresión del ser*. Sólo si existe realmente el ser, puede considerarse la acción humana del yo como manifestación de ese ser. La conclusión más común entre las ciencias es que, dado que no se puede afirmar en cualquier caso la existencia del ser puesto que sólo vemos fenómenos (siguiendo la línea empirista de Locke, “sólo hay impresiones”), será mejor atenerse a los fenómenos sin afirmar nada más, pues lo que pase de ahí forma parte de lo incierto, un ámbito oscuro para la razón. Sin embargo, ¿a qué *certeza* conducen los fenómenos cuando detrás de ellos no se puede afirmar nada más, qué ámbito de luz ofrecen? ¿*dónde encontrar el yo singular entre los fenómenos y qué puede garantizar su existencia?*

Si se permanece en el ámbito del fenómeno no hay lugar para nada de lo planteado hasta ahora como concerniente a la identidad personal: la diferencia y unidad entre ser y aparecer, entre individuo y comunidad, entre yo y el mundo (horizontal) y la diferencia entre lo real y lo ideal (vertical). Por eso decidimos dar el salto a la metafísica, porque para hablar del yo concreto y singular de cada persona es preciso

⁹⁶ Lyotard afirma algo semejante: “El saber encuentra su validez en un sujeto práctico... El principio de movimiento... no es el saber en su autolegitimación, sino la libertad en su autofundación... El saber positivo (enunciados denotativos) no contiene el saber práctico (prescriptivo)” (2004: 169).

hablar de su ser, no sólo de sus manifestaciones (aunque sólo a través ellas podamos conocerlo), y no se puede captar *un ser* particular sin captar de algún modo *el ser*.

En resumen. La acción que Blondel propone como vínculo substancial, como novedad y conocimiento, lo es sólo en tanto que realización del ser del yo. Para poder ser realizado en la acción es preciso que el ser ya esté en el yo (*la acción sigue al ser*). Pero lo contrario es igualmente necesario: el yo sólo *es* realmente en tanto que hace, que actúa, y entonces esta acción es auténtica manifestación del ser, realizando a la vez la adecuación entre ser, hacer y conocer (*el ser sigue a la acción*). En este movimiento adquiere la acción su categoría de expresión del ser y de substancia del yo, porque en la comunicación del ser se juega el propio ser, cuyo sentido último es el amor⁹⁷. Por ello decimos que se necesita un doble sentido, que no sólo parta del sujeto sino que sea al mismo tiempo recibido: un *sentido dialógico*.

b. La acción en el marco de la *meta-antropología* de von Balthasar

A partir de la primera evidencia de la acción, propuesta por Blondel, y de su pregunta por el sentido, podemos aproximarnos a una respuesta por *otro camino*, ya que allí donde habíamos sido conducidos, la filosofía no tenía respuestas, a lo sumo preguntas: “A la filosofía le corresponde establecer esta alternativa: ‘¿*existe o no existe?*’... no puede ir más allá ni, dentro de su sola competencia, afirmar lo que es o lo que no es lo sobrenatural” (A: 546). Basándose en la noción de *vínculo substancial* de Blondel, Balthasar inicia un recorrido en busca de ese sentido de la acción que permita la adecuación, por la cual también él se pregunta⁹⁸. Finalmente encontrará dicho sentido en el diálogo, y con él, el individuo singular.

Nos movemos entonces primero en el *nivel fenomenológico*, que Balthasar coloca al principio del camino analógico por el que ofrece una explicación del ser del hombre, y a partir de él, del ser del mundo. Pero nosotros queremos ir *más allá* del nivel descriptivo, para lo cual es necesario fundamentar el valor expresivo de los fenómenos,

⁹⁷ Esta idea central está presente tanto en Balthasar como en Blondel. “En el fondo de mi ser, o hay un amor y un querer del ser, o no hay nada” (A: 15). “El ser involuntario y forzoso ya no sería el ser: hasta tal punto es eso cierto, que la última palabra de todo la tiene la bondad, y el ser consiste en querer y en amar” (p. 16).

⁹⁸ “Este es el problema de toda la filosofía del ‘sujeto’: ‘¿Cómo puede el sujeto asimilarse a sí mismo?’, pregunta Blondel en *La acción*” (Td 1: 466, citando a Blondel -A: 386, en la edición española-).

es necesario pasar a la *metafísica*. Esta es una necesidad muy distinta a la necesidad del fundamento absoluto propia de la modernidad, no responde a una filosofía perezosa que busca una última explicación tranquilizadora, sino a una exigencia de la razón que por otro lado ésta nunca llega a abarcar. Balthasar entiende su metafísica como *metaantropología*:

“El cosmos para nosotros se perfecciona en el hombre, a la vez resumen del mundo y su superación. Nuestra filosofía será pues esencialmente una meta-antropología, al suponer no solamente las ciencias cosmológicas sino también las antropológicas, superándolas hacia la cuestión del ser y de la esencia del hombre” (RP: 286).

La cuádruple diferencia ofrecía al respecto un *marco especulativo*, criticable pero completo, en el que se ve posible la adecuación del individuo, la identidad personal, porque no sólo establece la diferencia entre las dos dimensiones sino también su unidad, y desde esta unidad contingente, la fundamentación del ser del mundo no necesaria⁹⁹, gracias a la *analogía*. Pero dicha apertura metaantropológica a la cuestión del ser tiene lugar a partir del diálogo yo-tú

“El hombre no existe más que en el diálogo con su prójimo. El niño es evocado a la conciencia de sí mismo por el amor, por la sonrisa de su madre. El horizonte del ser infinito se abre para él en este encuentro” (RP: 286).

α. El marco meta-antropológico de la Antigüedad

Balthasar recoge el intento de “neoplatónicos” y “estoicos” por fundamentar el yo único e irrepetible. Para ello, ambas tendencias buscaban mediar de alguna forma la distancia, para ellos evidente, entre el hombre y el Ser Absoluto. De cómo fuese la relación con lo Absoluto dependía la unicidad del yo (singularidad: unidad y diferencia). Es importante conocer estos intentos porque son representativos de dos

⁹⁹ No necesaria en el sentido de que la explicación o fundamentación no implica una deducción del ser del mundo a partir de Dios o del Comienzo Absoluto, fuere lo que fuere éste. Otro tipo de fundamentación, como la basada en el azar, anula la pregunta por el sentido último y deja en una condición simplemente problemática la diferencia entre ser y aparecer, al no poder encontrar ni dirección ni significado de la vida. La libertad sería sólo la posibilidad de hacer esto o aquello, pero ¿para qué? Blondel argumenta por qué la *nada* no es una solución válida al problema de la acción y de su sentido (A: 47-64).

tendencias que hoy también tienen lugar: la individualidad como “delimitación” se puede ver en una parte importante de la psicología moderna¹⁰⁰; y como “alienación”, en el idealismo¹⁰¹. En el caso de los neoplatónicos, el yo adquiriría su individualidad en la unidad con aquello que *es* de forma absoluta, puesto que fuera de este Ser no habría propiamente nada consistente en sí mismo. El resultado es una *alienación* del hombre en lo infinito y su individualidad queda en una sombra de éste; en el caso de los estoicos, el hombre trataría de permanecer en esa distancia como la única forma de conservar su carácter singular, su *no ser Todo*. El resultado será una *delimitación* y su ser individual un fragmento, cuya existencia, al igual que para los neoplatónicos, nunca queda asegurada del todo (Td 1: 573).

Comprendiendo estos dos modos de fundamentar el yo, como ser y como individuo singular, podremos entender la propuesta que hace Balthasar de un *doble sentido* como fundamento del *ser singular* atribuible al yo. Decir *ser singular* no es algo tan sencillo desde el punto de vista filosófico. Precisamente el problema de los antiguos estriba en este punto: ¿cómo fundamentar el ser y la individualidad singular de un mismo ser finito, como es el caso del yo? Pues de qué serviría la fundamentación del ser del yo si se pierde su unicidad, no pudiendo fundamentar que éste sea yo y no otro; y al contrario, de qué serviría la fundamentación de la individualidad del yo, si no se puede garantizar que este individuo realmente *sea*, posea el *ser*. Y ¿cómo unir lo que parece incompatible? La dificultad de unir “ser” e “individualidad” se encontraba en la relación con el polo respecto al cual el yo realiza y conoce su ser, puesto que por un lado se concibe el poder ser como estar dentro del ser Absoluto, ya que fuera, en la distancia, no habría ser. De ahí que los neoplatónicos tradujesen la posibilidad de ser como la posibilidad de la unidad con el Todo. Se puede decir que ellos hacen una opción por el ser frente a la individualidad, puesto que la individualidad se concibe como un obstáculo para poder *ser* realmente, dada la distancia con el Todo que la singularidad implica, con aquello que *es* de modo Absoluto. Los estoicos por su parte habrían hecho una opción por la individualidad frente al ser, dado que esta individualidad singular, como no ser el Todo, es lo que garantizaría su verdadero ser. Ésta es para ellos su

¹⁰⁰ Balthasar comenta el fondo sobre el cual se desarrollan las psicoterapias de Freud, Jung y Alfred Adler: “en todas ellas el ‘yo’ es colocado sobre un fondo vital... que le condiciona y le conduce, y con el que se relaciona (como explícitamente hace Freud) como la ‘superficie’ con la ‘profundidad’... Recomendarán, cada uno a su estilo la inmersión en el todo envolvente como fin último de la terapia” (Td 1: 487).

¹⁰¹ “Desde Fichte, pasando por Schelling hasta Hegel, nos encontramos en diversos grados y formas la misma tendencia a hacer disolverse el yo empírico personal en lo ‘esencial’... de manera que aquí también tiene que hablarse de ‘alienación’” (Td 1: 540).

condición fundamental: no ser infinito, sino hombre finito, debido a lo cual conciben la unidad con el Ser Absoluto como un ataque a su condición, como una destrucción de su individualidad que es el fundamento de su ser. No se concibe en ningún caso, que pueda existir un yo singular si está unido al Ser, ni que pueda existir un ser auténtico si está distanciado del Ser, si es por tanto un yo singular.

Vemos que en ambas tendencias la relación con lo Absoluto, es la clave ¿la total diferencia o la total unidad con ello? Pero parece un problema insoluble, porque en ambos casos el Ser siempre está del otro lado y el propio ser individual consiste por tanto en la posición respecto a ello, en el acercamiento o el alejamiento, pero en cualquier caso siempre se trata de un movimiento de un único sentido, en el que el yo adquiere el ser o lo pierde. Su tarea consistiría en procurarse el ser, no importa tanto si para ello tiene que perder su individualidad (punto de vista neoplatónico) o por el contrario conservarla (punto de vista estoico). Se puede reconocer en la búsqueda de acercamiento al Todo para poder ser yo, una semejanza importante con la concepción de Taylor acerca de lo que da substancia al yo: lo que le hace ser él consiste en esta posición de acercamiento o alejamiento respecto al bien, de modo que la identidad personal resulta una tarea de un único sentido, el yo orientado hacia lo otro, se aleja o se acerca, en cualquier caso su ser y su individualidad están sólo en sus manos. Se trata por tanto de un sentido único, del yo hacia lo otro (el bien, el otro, lo Absoluto, Dios o cualquier nombre adoptado por el fin, en cuanto *meta*). Este fin no es el final conclusivo, sino precisamente como sugiere la palabra meta, más allá, la cual se ha colocado junto a la palabra antropología, porque se trata de considerar al hombre en el marco que le hace ser él mismo, para lo cual ya hemos visto que precisa al menos de un sentido más allá de la horizontalidad de su existencia. El más allá de la meta-antropología de la Antigüedad se sitúa frente a la antropología precisamente como meta final que hay que alcanzar, algo distinto al sujeto y donde el movimiento del ser es único: del yo hacia el Ser Absoluto, hacia el otro, hacia el bien, etc. Hablamos por tanto del *sentido único* de la meta-antropología de la antigüedad y de toda antropología que considera una doble dimensión, pero cuya unidad depende sólo del sujeto. Se trata de una distancia semejante a la establecida entre sujeto y objeto, de tal modo que el objeto se presenta ante el sujeto como lo que debe ser aprehendido por la conciencia, como si la verdad dependiese de una incorporación adecuada del objeto al sujeto, sin tener en cuenta que la verdad aparece en el encuentro entre sujeto y objeto, en un proceso dialógico.

Estas soluciones al problema de la individuación en relación con lo Absoluto, nos muestran la importancia del *doble sentido* del diálogo, en el cual hay unidad pero también diferencia con el tú, por tanto ni delimitación ni alienación.

β. Acción, sentido y principio dialogal

Balthasar plantea su propia solución a partir de la “tercera vía del amor” (FA: 175): no basta con que el tú se presente como el fin o la meta de la acción, y no basta tampoco con que el yo inicie con su acción el camino hacia esa meta, sino que es necesario que haya un movimiento por parte del yo y del tú, de acercamiento y de distancia. Pero ese *doble sentido del amor* que se encuentra en el diálogo humano y que ya hemos expuesto como configurador del yo, será fundamentado por Balthasar de un modo analógico. Sería conveniente tener presente la base teológica sobre la que se asienta su metafísica¹⁰².

Si la relación entre el todo (el ser) y la parte (los seres) que se da como tensión en todo ente, es dialéctica, entonces no se podrá asegurar nunca la existencia auténtica de la parte frente al todo, ya que siempre supondrán uno para el otro una diferencia negativa, un menos en su ser. Por eso consideramos que sólo la relación dialógica permite establecer la existencia auténtica del ente (no como sombra sin verdadera entidad –alienación-, ni como fragmento sin verdadera unidad –delimitación-). “Dialógica” no significa sin tensión, sino una relación que permite la diferencia y la unidad, en función de un movimiento mutuo. El ser da su riqueza, sin embargo no puede subsistir por sí mismo sin los entes, el ente en cambio no existe sin el ser, el cual no se deduce de su entidad; de igual modo el todo es más que la suma de las partes sin

¹⁰² Tanto el principio dialogal del primer periodo como la filosofía de la acción de Blondel dejaban abiertas las dos dimensiones principales (vertical y horizontal), sin embargo faltaba en ambos planteamientos un doble sentido para poder hablar de una acción auténticamente vinculante y de un yo singular. La doble dimensión en la que se sitúa el pensamiento de Balthasar implica ya este doble sentido por el cual la distancia abierta por la diferencia entre el Todo y el fragmento, entre Dios y el mundo, entre lo inmutable y lo cambiante o entre Dios y yo, se convierte en un espacio de unidad. Este espacio de diálogo entre Dios y criatura se abre propiamente con la Encarnación del Hijo de Dios, por el cual el Todo se ha hecho un fragmento del mundo, no sólo ha hablado al hombre como un tú, sino que se ha hecho hombre. Balthasar encuentra en esta diferencia y unidad *únicas*, el fundamento de la diferencia y unidad *universales*. La teología de la que parte mantiene siempre la tensión de esta diferencia y unidad basada en la Revelación del Nuevo Testamento, por eso puede fundamentar metafísicamente el ser del mundo, porque lo sitúa en un espacio de libertad y de sentido, aunque éste sólo se manifestará cuando el hombre actúe. El camino analógico es posible, como ya hemos explicado, a partir de esa primera polaridad vertical.

embargo no puede ser sin ellas, y la parte no tiene consistencia sino en relación al todo (esto se puede ver más concretamente en la relación entre ser y aparecer y entre individuo y comunidad). En el ámbito teológico, en el cual ha de situarse a von Balthasar, hay que considerar las diferencias entre unas teologías y otras en su capacidad para fundamentar metafísicamente el ser del mundo. Así, de la justa diferencia y unidad entre yo - otro, en cuanto hombre y Dios en la dimensión vertical, depende la justa diferencia y unidad entre el ser y el aparecer de los seres en la dimensión horizontal, porque sólo en una relación dialógica se puede querer el ser de aquello que es diferente, se puede considerar una diferencia positiva que enriquece y no que empobrece o amenaza el propio ser. Sólo a partir de una liberación del ser individual, en distancia y unidad libres, se puede hablar de una auténtica existencia libre y autónoma (no autosuficiente sino dialógica). Por tanto la relación dialógica garantiza, frente a la relación sólo lógica (del yo pensante que busca la unidad con lo que es diferente de sí), las formas como manifestaciones de un auténtico ser que se oculta y se devela al mismo tiempo bajo esas formas: el ser en las formas y las formas como lugar del ser es algo ligado estrechamente a la relación dialógica.

Analógicamente podemos decir que de una *relación dialógica* humana adecuada entre yo y tú (procurando la diferencia y la unidad) depende la relación entre el yo y sus formas de aparecer, de tal modo que todo lo que hace, piensa, dice o desea el yo, no se identifique con el yo ni se separe totalmente de él (convirtiéndose en relación dialéctica), pues entonces no habría *expresión libre*. La acción resulta significativa en el ámbito dialógico, porque ahí se puede interpretar a la luz de su sentido último: el amor.

El sentido de la acción es *doble*, puesto que se mueve dialógicamente en el dar y el recibir, sin embargo, si es verdadero diálogo (su motor es entonces el sin-sentido del amor), el sentido se abre espontáneamente *más allá* de la relación entre yo y tú, a un *horizonte de sentido ilimitado*. Gracias a este *fondo* en el cual puede percibirse la *figura* dialógica yo-tú como una expresión llena de sentido, el sentido no se acaba si se acaba el diálogo o si muere el tú: ese fondo de sentido es en última instancia el amor (fondo y figura es otra de las polaridades de la forma y se puede comprender como análoga a la compuesta por ser y aparecer). El sentido dialogal abierto a ese horizonte, incluye a la *comunidad* con la cual se comparte un lenguaje, sin el que no puedo concebirme como un yo ni puedo concebir el mundo; no hay otro fundamento más infundado y más fundante al mismo tiempo, más inaprensible y más expresado que éste.

χ. El paso estrecho hacia el yo

Por tanto, la forma adecuada al ser-en-relación que es el yo pasa por la acción, porque en ella se expresa el significado de ese ser, y sólo actuando o expresando ese ser viene a ser él mismo, él ha de *realizar* aquello que es y sólo así *es* aquello que hace (polaridad *ser-aparecer* como *yo-acción*). Sólo en este marco dialogal abierto a una verticalidad de sentido ilimitado puede el yo ser uno solo y singular, único, uno más de la comunidad y uno distinto a todos (polaridad *individuo-comunidad*). Por eso, la *meta-antropología* de Balthasar es para nosotros el marco filosófico adecuado: antropológico-fenomenológico (horizontal) y *metafísico* (vertical), sin inferir lo metafísico de lo humano y sin deducir lo humano de lo metafísico. Paradójicamente una vez más, sólo esta *relación contingente* (sin-fundamento, sin-sentido) entre ambas esferas puede crear el marco referencial que Taylor consideraba imprescindible, la forma que Ricoeur buscaba para el yo y el horizonte verdaderamente infinito que Parfit consideraba necesario para buscar el bien ajeno tanto como el propio bien, y para que el dolor o la muerte fuesen vividos de otra manera, un horizonte de sentido que el amor lleva incluso más allá de la comprensión típicamente racional.

Pero a pesar de la apertura inmensa de ese marco, la acción es el *paso estrecho* que el yo ha de atravesar para ser alguien, para adquirir su forma. Es estrecho porque implica decidir una opción entre muchas cada vez, sólo así la acción va siendo *vínculo* del yo consigo mismo y con los otros, sólo así inicia el yo algo *nuevo* en el mundo, algo que no estaba determinado a pesar de todas las condiciones precedentes sino que brota de su opción libre y con sentido. Este nuevo yo que la acción configura sólo *se conoce* si se realiza, por eso la forma adecuada para conocerlo no es en primer lugar narrativa.

3. Valoración de la identidad personal como forma dialógica

Es el momento de *juzgar* si la nueva *palabra* configurada dialógicamente y la *certeza* que le acompaña permiten identificar y expresar el yo singular, si es capaz de recoger las diferentes tensiones que atraviesan el yo sin reducirlas, y si al final, la figura

que se va modelando, es libre en medio de las determinaciones de la vida procedentes del propio yo (cuerpo, carácter, educación...), de los otros y del mundo.

La *comparación* con la identidad personal como forma narrativa nos abrirá las aportaciones de esta nueva forma dialógica a la cuestión *quién soy yo*, sin embargo, lo dialógico no tiene la última palabra, pues aunque incluye la acción, allí donde ésta termina comienza un nuevo espacio, su novedad no podía quedar encerrada en el marco dialogal. Así, mirando *más allá*, se podrán intuir en la forma dialogal los trazos aún toscos de un espacio más amplio de libertad que calificamos como dramático, lo cual implica dejar desplegar su profundo significado a todos los elementos que han entrado en juego hasta ahora, aquello que conservan en sí y que sólo pueden mostrar en el marco adecuado, en el *drama*.

a. Aportaciones de lo dialógico al problema de la identidad personal

Nos preguntamos aquí qué cambios implica el diálogo en los aspectos de la identidad narrativa valorados anteriormente.

α. Diálogo frente a reflexividad

Regresando al principio será más fácil ver el desarrollo lógico de la forma que se deriva de un modo u otro de aprehender el yo, por eso comenzamos por comparar reflexividad y diálogo.

Reflexividad. Con la reflexividad radical veíamos que se producía una paradoja importante: precisamente la importancia dada al punto de vista de primera persona había dado lugar a la desaparición del sujeto (ver *La paradoja*, p. 11), y ello debido a una *separación tal entre sujeto y objeto* en el conocimiento, que se perdió la unidad y el sujeto quedó reducido a su conciencia, a través de la cual observa el mundo y el yo como un objeto entre objetos: el resultado fue el estatus de *apariencia* que únicamente podía concederse a lo percibido de esta manera y la *desvinculación* de todo lo que no es la propia conciencia (ver *Apariencia y desvinculación*, p. 12). De este modo la sospecha no tardará en llegar: ¿habrá algo más aparte de las ideas de *una* conciencia?, sin poder decir si quiera si esa conciencia soy yo o el todo del que formo parte. La distancia abierta dio lugar en definitiva a la desaparición de uno de los polos, el yo, creyendo

equivocadamente que la certeza de la verdad observada quedaba así garantizada. En este modo reflexivo de acceder a la verdad de las cosas, el sujeto se concibe como *obstáculo* del conocimiento en vez de como lugar y centro del conocimiento, como mera capacidad racional (Taylor 1996: 117-178) y no como sujeto que percibe y conoce el ser de las cosas, antes incluso de discurrir racionalmente.

Diálogo. El modo dialógico de conocimiento supone una distancia entre sujeto y objeto pero al mismo tiempo una unidad. Fruto del encuentro entre sujeto y objeto surge la experiencia, “en la que la distinción del en mí y el ante mí pierde su significado y su valor inicial” (Marcel 2003: 109) y donde el conocimiento deja de ser la idea que el sujeto tiene del objeto y el yo deja de ser también la conciencia que incorpora a su interior el mundo exterior. Por el contrario, el yo no puede ser él mismo sin los objetos en los cuales se expande su subjetividad y en los que al mismo tiempo se objetiva a sí mismo. Su movimiento se dirige hacia los objetos para regresar hacia dentro y regresa hacia dentro para salir de nuevo fuera: la relación en la que esto puede darse sin reducción -del sujeto al objeto o del objeto al sujeto- es dialógica. Recordemos una vez más que una relación en la que el movimiento tendiese a superar la distancia entre ambos sería dialéctica (*¿Dialéctico o dialógico?*, Acto I. IV. 2. c. α).

β. Polaridades: unidad y diferencia

El principal aspecto de la configuración dialógica del yo es el mantenimiento de las polaridades ser-aparecer y yo-otro. A diferencia de la distancia que genera la reflexividad, la distancia del diálogo hace posible la auténtica unidad del yo, y así el mantenimiento de las polaridades: recupera el *ser* de la aparición fenoménica de su yo (que se había hecho cuando menos dudoso) y esto gracias a la *unidad* dialógica de yo-tú. El diálogo es por tanto el modo de ser y de conocer el yo, porque a partir del diálogo yo-tú se crea un espacio de libre entrega de la propia palabra y de recepción de la palabra ajena, cuyo sentido, como significado de su expresión y como dirección de su movimiento, es el *amor* y es atestiguado y reconocido como tal en el diálogo¹⁰³.

¹⁰³ Varias de estas ideas son recogidas también por Marcel. En este autor la tensión entre la vertical y la horizontal permanece viva y con ella la distancia entre yo y tú y entre ser y aparecer: el “recogimiento” hace que el sujeto pueda reconocer el ser en el aparecer (Marcel 2003: 110), y “en el plano ontológico la fidelidad es lo que más importa... ésta es el reconocimiento... efectivo de un permanente ontológico...; de un permanente que implica o exige una historia, por oposición a la permanencia inerte o formal de una

Además, la autoconciencia (conocer) es necesaria para la libre decisión personal (ser) y la libre decisión personal es necesaria para la autoconciencia (A: 155). En ese espacio dialógico, la forma personal adquiere el valor expresivo que le corresponde, fuera de él no es posible la experiencia del yo, no es posible la *certeza*.

χ. Palabra, acción y certeza

La palabra interior era la forma con la que el yo se identificaba a sí mismo y al mismo tiempo se separaba de todo lo demás (TI 1). Esta palabra todavía no es discursiva, pues no se contrapone a sí mismo por medio de un discurso racional, sino que todo sucede en el ámbito interior: a una primera evidencia inmediata, la de la coincidencia entre ser y conciencia en el acto de pensar, le sucede una evidencia mediata, la de la coincidencia con la imagen que ha esbozado de sí mismo. Esta palabra interior confiere una *certeza* acerca de lo que expresa (el yo) porque la separación ha tenido lugar en el ámbito del diálogo. Sólo en el diálogo podría el yo distanciarse adecuadamente de sí mismo, de tal forma que se pueda reconocer a sí mismo y así poder expresarse, conocerse y configurarse libremente (palabra exterior)¹⁰⁴. La distinción entre palabra interior y exterior es fundamental para la libertad, porque si la expresión pertenece a una necesidad natural y no libre, no tiene lugar la distinción entre ser y aparecer y por tanto la pregunta por el yo carece de sentido, el yo vendría dado de antemano con el ser: *diálogo, libertad y significado* se hundirían¹⁰⁵.

Por tanto, la nueva fortaleza de la identidad configurada dialógicamente es la *evidencia prediscursiva*, no sometida aún a la duda procedente de la separación

pura *vigencia*... Es la perpetuación de un testimonio que a cada momento podría ser negado. Es una atestación no sólo perpetuada, sino creadora y tanto más creadora cuanto el valor ontológico de lo que atestigua es más eminente” (p. 111).

¹⁰⁴ Esta consideración de la palabra colocada de forma tan central en el origen del yo y su configuración dialógica está presente en Ricoeur (1996: 374), en Marcel (2003: 149) y en Blondel, este movimiento dialógico de interiorización y exteriorización se ve en toda la obra, pero más directamente referido a la palabra-acción: “toda acción es una palabra implícita, es decir, una necesidad de revelarse a todos... Más allá del acto individual y del objeto particular en que se halla concretada, aspira a revestir un carácter de universalidad” (1996: 274) y de forma más explícita en TI 1.

¹⁰⁵ Balthasar explica acerca del despertar de la conciencia del niño cómo la *realidad* emerge como una maravilla inexplicable (infundamentable) en el diálogo con la madre. Diálogo y libertad son dos aspectos del amor, mientras el significado es lo que permite atribuir al mundo la existencia tal y como la conocemos, aunque nunca sea la verdad total: “El yo no encontrará nunca un *a priori* en sí mismo, un fundamento suficiente. Si pudiera encontrarlo... *mundo, amor y conocimiento* se derrumbarían, el ser sería apariencia, la riqueza del contenido se convertiría en ley vacía, el amor sería, en el mejor de los casos, instinto y el conocimiento mera función” (CAD: 42).

objetivista, que terminaba por confiar al discurso la tarea de reunir al sujeto y al objeto y así <<recuperar el ser>> por la palabra. En realidad, ante la crisis de la palabra, que intenta legitimarse a sí misma en un discurso carente de legitimación (Lyotard), la única expresión que puede recuperar la certeza del ser y realizar así la unidad entre ser y apariencia es una acción que ponga de manifiesto el sentido esencial de la palabra de otra manera. Este sentido esencial es el bien¹⁰⁶, que la indigna “verbosidad” puede terminar ahogando (TI 1: 160). La verdad, si no se acredita con obras, si no se manifiesta además como bien, pierde credibilidad y fuerza en la expresión. Cuanto mayor es la verdad puesta en juego más se reclama la acción en el diálogo. Como decía Blondel, “la última palabra de todo la tiene la bondad, y el ser consiste en querer y en amar” (1996: 16). La acción se presenta entonces como *vínculo* capaz de unir el ser, el hacer y el conocer del yo, con la certeza de la coincidencia: “yo actúo”, y la acción es luz (p. 530) y es espejo del yo (pp. 270), porque cuando es expresión libre del ser, del bien y de la verdad, está precedida de una evidencia prediscursiva a partir de la cual se produce la separación que garantiza el acto libre: yo//actúo; yo//pienso; yo//hablo; yo//soy. En todas estas acciones, el yo se tiene a sí mismo y por eso puede donarse de diferentes formas sin perder su individualidad, sino más bien configurándola de modo singular en medio de la comunidad.

b. Cambios respecto a la forma narrativa

Repasaremos brevemente los cambios que ha introducido el diálogo en la configuración del yo, sin detenernos mucho en la explicación de las diferencias entre estas dos formas, dado que la forma dialógica no es el objeto de nuestro estudio, sino que más bien, por medio de ella, intentamos acercarnos a la forma dramática. Cuando ésta aparezca sí la compararemos detenidamente con la forma narrativa, ahora tan sólo ofrecemos unos trazos diferenciadores entre lo dialógico y lo narrativo en lo que se refiere a la forma de la identidad personal, para lo cual seguiremos aproximadamente el esquema de la última parte del *Acto I*.

¹⁰⁶ Para Taylor es el bien, para Balthasar belleza, verdad y bien, son los tres “atributos trascendentales” del ser (RP: 286), cuyo sentido es común: el amor. Pero no tiene lugar ninguno de ellos sin que se den al mismo tiempo los otros dos.

α. “Espacio dialógico” y “relatividad”.

El “espacio” en el que se configuraba la identidad narrativa era el espacio moral constituido por los marcos referenciales, los cuales giraban en torno a la idea de bien (Taylor). La *relatividad* del yo consistía entonces en que su comprensión y su substancia dependían del acercamiento o alejamiento de lo “sumamente importante” o del bien de referencia, para lo cual era preciso una localización narrativa del yo en ese espacio: ello supone conocer cómo ha llegado hasta ahí y hacia dónde se dirige. El ser del yo es relativo a este *bien* y a la *comunidad*, porque sin un lenguaje común y sin una invitación a participar en la conversación comunitaria, el yo no podría realizar las “valoraciones fuertes” sobre las que se construye ese espacio de identidad personal.

El *espacio dialógico* es diferente. Está constituido en primer lugar por la relación personal entre yo y tú, la cual abre por sí misma un horizonte de sentido sobre el cual el yo puede reconocerse a sí mismo y puede reconocer la realidad. La *relatividad* del yo reside en primer lugar, no en el bien, sino en el tú concreto, y no depende en primer lugar de una comunidad lingüística, sino del diálogo entre yo y tú, que es previo al lenguaje verbal y va más allá de él. El bien, como horizonte infinito de sentido, no precede al yo simplemente, sino más bien quisiéramos resaltar el aspecto de novedad de la acción: el sentido es la luz que desprende el bien al manifestarse en la acción dialógica de los que se aman, de alguna forma no puede lucir hasta que tenga lugar la acción, porque el bien sólo *aparece* en la acción libre y concreta¹⁰⁷.

β. Unidad y certeza: la evidencia prediscursiva de la identidad “dialógica”

Frente a la *distancia* entre sujeto y objeto y al *relativismo*, próximos a la forma narrativa, el diálogo aporta *unidad* y una *certeza* previa al razonamiento discursivo. Considerar el diálogo como origen del discurso racional, sitúa la experiencia del yo, del tú y del mundo antes de la certeza discursiva. Esta experiencia permite el encuentro

¹⁰⁷ “Un enfoque abstracto determina de antemano lo que es el bien en sí mismo y por tanto no necesita movimiento; un enfoque concreto conoce, en primer lugar, sólo el bien que inicialmente llama a uno a la acción, y a es través de la acción como la profundidad del bien viene a la luz” (DST: 318).

entre sujeto y objeto en el que se da y se percibe la verdad (DST: 167 y TI 1), con una certeza que podemos denominar *prediscursiva*.

El diálogo en el origen del yo, implica la diferencia entre yo y tú, al mismo tiempo que la unidad libre (sin-sentido). Pero también hay diferencia y hay unidad en el propio yo gracias a la palabra libre (no-necesaria) que el sujeto pronuncia acerca de sí mismo. Ni diferencia ni unidad son posibles una sin la otra cuando son auténticas, es decir, cuando la unidad no es reductiva y cuando la diferencia es positiva (no dialéctica). En el ámbito fenomenológico, la percepción simultánea del tú y del yo en los primeros diálogos, revela que sólo por la diferencia yo-tú llega uno a la unidad de sí mismo y sólo por la unidad mediada de sí mismo (*palabra interior*) puede responder a la diferencia interpelante del tú.

χ. La acción y el otro

Por último vemos que es en el diálogo donde la acción y el otro encuentran un espacio de libertad. Frente al espacio narrativo, el espacio dialógico permite a la acción ser auténtica acción y no acción narrada, además la acción es constitutiva del diálogo y no lo es en cambio de la narración, pues las acciones entramadas en una historia pierden su carácter presencial (de presente) y la unidad entre sujeto y objeto que se da en la acción se pierde en la distancia que imprime la historia. Por otro lado la acción contribuye a su vez a crear ese espacio de diálogo, porque ella es vínculo y separación, crea al mismo tiempo la unidad y la diferencia entre yo y tú, entre yo y yo mismo, y entre el pasado y el futuro, por eso su tiempo es necesariamente el *presente*¹⁰⁸.

El otro encuentra también un auténtico espacio, porque sólo gracias a su <<ser diferente>> tiene lugar la unidad. Es en el espacio dialogal donde el otro es realmente otro, porque sólo si hay vínculo entre él y yo, puede admitirse su otredad sin que suponga una amenaza para mi ser (como nos recuerda la narrativa paranoica), pero al

¹⁰⁸ El aspecto temporal de la identidad tan sólo ha sido aludido en ocasiones, podremos considerarlo con mayor detenimiento en el espacio dramático. Tiempo y espacio, movimiento y forma, son siempre inseparables, aunque hasta ahora, debido al predominio en la narrativa de lo espacial y la forma, el tiempo no ha sido apenas mencionado. El predominio de la analogía espacial parece ser una reacción al yo sin extensión de Locke, a la falta de sentido en la dirección y a la fragmentación propias del objetivismo reduccionista, frente a todo lo cual la identidad se ve necesitada de una reunión de sí misma en un nuevo espacio, sin embargo vemos que la narrativa no puede ofrecer totalmente el espacio que necesita para su unidad, su ser y su sentido.

mismo tiempo sólo si hay diferencia puede haber diálogo y llamada real al yo a salir de sí mismo. En definitiva, el otro es otro si es un *tú*, y sólo es un tú en el espacio dialogal.

c. Más allá: la puerta al espacio dramático

α. La apertura

El diálogo según Buber, Marcel y Balthasar está abierto a un siempre más, porque el movimiento de pregunta y respuesta entre yo y tú, conduce a la vez a un sentido de la realidad y de sí mismo, y amplía la capacidad de decir tú a otros muchos. El diálogo amplía sobre todo su espacio en la acción, ya que, al concretar y manifestar el sentido recibido en el encuentro, ella es al mismo tiempo *novedad*: transforma el ser y aporta un nuevo conocimiento acerca del ser en general, apunta a un sentido más allá del yo y del tú, revelando un espacio más amplio de significado.

La acción amplía el espacio dialogal inicial al ensanchar las dimensiones de las polaridades: en la diferencia yo-tú, la acción tiende a incluir a *otros muchos* en ese diálogo. Cuanto más significativa es una acción o mayor trascendencia tiene, más vincula a otros muchos y más distancia de ellos (como en el caso de los héroes o los genios). También en la diferencia entre el ser y el aparecer del yo, la acción realiza la unidad y al mismo tiempo separa con mayor vigor, al poner de manifiesto el ser, devela al mismo tiempo la distancia entre el *horizonte del ser* y su propio ser, sobre ese fondo puede leer la distancia que hay en sí mismo (ante una buena acción uno se ve a sí mismo sobre un fondo nuevo sobre el que valora su propio ser <<calculando>> la distancia entre lo que él es y lo que hace). Cuanto más significativa es una acción, más expresa ese horizonte común. La diferencia siempre es un nuevo estímulo para la unidad, para la realización de aquello que todavía no soy yo, pero la unidad, cuando su sentido es el amor, pone al descubierto la diferencia esencial: que yo no soy tú y que yo no soy todo, no soy el ser.

Por eso consideramos que la acción precisa de un marco *meta-antropológico* en el que pueda ser comprendido su auténtico significado y el yo pueda adquirir la forma que le es propia. Este marco está abierto a los otros y al mundo (dimensión antropológica-horizontal) y al horizonte del ser, al cual no logra abarcar con su conocimiento, ni con su ser, ni con su acción (dimensión vertical: *meta*). Pero se trata más de *realizar* el significado de la acción que de *conocerlo*, porque “los hombres no

conocemos bien más que lo que hemos hecho” (A: 185), y además la acción no suele ir precedida del conocimiento completo de lo que se ha de realizar, más bien supone un salto a la novedad (p. 181). ¿Y cómo se puede realizar lo que no se conoce? Se puede si el sentido auténtico que motiva el diálogo y la acción, está más allá y más acá de la reflexión típicamente racional, ese sentido se recibe y se realiza pero no se puede <<logicizar>>¹⁰⁹, ha de ser comprendido siempre en diálogo, en movimiento dialógico. “El niño no reflexiona si quiere responder a la sonrisa de la madre con amor o desamor”, él simplemente *se da* a sí mismo en una acción cargada de sentido que incluye ya una apertura al horizonte más amplio del ser: al darse experimenta quién es y esa experiencia es conocimiento (CAD: 42).

β. El germen dramático

Sorprende el paralelismo existente entre los atributos que Martin Buber (1998) asigna al espacio dialogal y los que Peter Szondi (1956/1994) asigna al espacio dramático. Ambos señalan tres aspectos ligados a la unidad dialogal entre yo y tú (Buber), o entre sujeto y objeto (Szondi)¹¹⁰: el *presente*, lo *interpersonal* y la *acción* en tanto que actualización efectiva de lo interpersonal. El diálogo es la forma fundamental mediante la cual el drama expresa su contenido, hasta tal punto es así, que cuando lo interpersonal deje de ser el ámbito principal del acontecimiento teatral y su temática se vuelva intimista, el drama entrará en un proceso de *desdramatización*¹¹¹ donde esos tres atributos se sustituirán por sus contrarios.

Todo apunta a una *ampliación del espacio de diálogo* para poder perfilar mejor la figura del yo, puesto que lo interpersonal apela a la libertad de un modo más profundo y con mayor alcance del que se hubiera supuesto en un principio. Parecería

¹⁰⁹ El término es una traducción del término alemán *logisieren*, tomado de F. Ulrich (1970). Significaría la acción de *reflexivizar* algo, de tal modo que se reduce el objeto *logicizado* a un proceso de la conciencia.

¹¹⁰ “La actualidad real y cumplida, solamente se da cuando hay presencia, encuentro relación. Sólo porque el Tú se torna presente surge la actualidad” (Buber 1998: 19). El drama tiene la condición de “actual, de interpersonal y de suceso” (Szondi 1994: 79). Cuando nos introduzcamos en el espacio dramático veremos la concepción que P. Szondi tiene de él, pues resulta importante para la configuración dramática de la identidad personal.

¹¹¹ Es lo que se conoce como la *narrativización* o *epización* del teatro (Szondi 1994: 124-130 y Abirached 1994: 163, 310).

que el diálogo llevase en sí el germen de un drama, como si el espacio dialogal adquiriese su pleno alcance en un marco dramático, que incluye todos los elementos vistos hasta ahora (yo, tú, acción) pero, por fin, en una unidad. El conjunto dramático aparece como tal precisamente en el correr de la acción, la unidad, gracias a la diferenciación constante.

La *forma* que ahora se busca es la que pueda identificar a este individuo como ser-en-relación (polaridad yo-tú) y como ser-en-acción (ser-aparecer), lo cual no puede hacer sin un horizonte de sentido. La interrelación entre sentido y acción hace que el horizonte se abra precisamente al actuar, por eso antes de la acción, no se puede hablar de drama y no se puede hablar tampoco propiamente de identidad personal. Por otro lado, la acción cobra significado sólo sobre este fondo. La nueva forma que buscamos debería recoger la verdad del yo en sus dos aspectos principales: *la acción sigue al ser y el ser sigue a la acción* (A: 236 y Td 2). Sin cualquiera de estas dos direcciones, la identidad se ve reducida a una visión esencialista o bien existencialista. Sólo en constante movimiento se mantiene la polaridad de la forma dramática, por eso su verdad sólo se puede aprehender dramáticamente.

“Sólo la acción desvelará quién es cada uno, y no en primer lugar quién era ya desde siempre el personaje que se va desvelando poco a poco, sino quién es cada uno, sino quién será aquel que va actuando, experimentando encuentros y tomando decisiones. Lo uno y lo otro, el ‘era’ y el ‘será’, se encuentran al menos en relación recíproca. *Agere sequitur esse* exige al mismo tiempo un *esse sequitur agere*. No es necesario desarrollar esta verdad desde un punto de vista filosófico, pues es ya evidente desde un punto de vista ‘dramático’” (Td 2: 15).

Para poder realizar esta forma, el individuo ha de introducirse plenamente en las tensiones de la existencia, porque sólo a partir de ese espacio angosto de la vida se puede llegar a hablar de meta-antropología. En ese espacio de diferencias que parece dejar a veces poco margen de libertad, el yo imprime actuando un sentido personal, el cual no sólo será signo de su identidad particular, sino también signo del ser del mundo, porque pone de manifiesto con su acción un sentido global que concierne al conjunto del drama. La parte depende del todo, pero no es menos cierto que el todo depende de algún modo de la parte, el horizonte de sentido necesita de *mí* para ser expresado (así como el ser necesitaba del ente para subsistir). En todo reina un mismo orden dialógico

de donación y receptividad, entre el ser y los entes, entre yo y tú, entre sujeto y objeto, y siempre es preciso *poner en juego* el ser para que realmente sea. *Dramatizar* es arriesgar la propia forma para ganar el ser y arriesgar el ser para ganar la forma, si se intenta atrapar o conservar el ser, éste se desfigura y si se intenta conservar la forma, el yo se desrealiza, deja de ser lo que es.

En el diálogo intersubjetivo se prefiguran ya algunos elementos fundamentales del drama: la **representación** particular de cada uno, se encuentra situada entre los *otros* y la *acción*. En la configuración dialógica encontrábamos dos funciones principales de la palabra: ser “expresión de la persona libre” (palabra interior) y ser “función del estar en el mundo y en la comunidad” (TI 1: 162). Esta última, implica que no basta con saber la verdad, es necesario expresarla, decirla y, en tal caso, *hacer la verdad* termina siendo un requisito imprescindible de dicha expresión:

“Si no lo hiciera, si tratara de limitar su verdad a su palabra interior, sustraería al mundo un trozo del mismo mundo... Al introducir con libre palabra su verdad en el ámbito del tú experimentan entonces, y sólo entonces, quiénes son ellos mismos... Quien tiende a su propia verdad, tiende también inmediatamente a la verdad de los otros: a la verdad de él en ellos y a la verdad de ellos en él... La palabra, expresión del ser libre, se convierte aquí en palabra dialógica, y con ello la verdad, como develamiento del ser espiritual, adquiere también un carácter dialógico social” (TI 1: 169).

Esta multitud que se levanta más allá de nuestro escenario inmediato configurado principalmente por el marco dialogal, son los otros, es una especie de **público**, anónimo en mayor o menor medida, que recibe nuestra representación y amplía el diálogo particular que tiene lugar en nuestro pequeño escenario, a unas dimensiones sociales cuyo comienzo y fin no puede fijar el propio yo. Este diálogo <<social>> muestra que las dimensiones del sentido también se amplían, como si el inicial *doble sentido* que existía en el diálogo entre yo y tú, y que ya apuntaba a un sentido global que envolvía a ambos (pues el sentido no se agotaba con la relación, y es además el horizonte común en el que ambos pueden comprenderse) se fijase de múltiples formas dejando aparecer el significado como cada vez más unitario, más universal. Ese sentido total que sólo se ve al actuar es el amor, es el último **horizonte de sentido**, que no puede explicarse a partir de las condiciones del mundo, pues nada hay en él capaz de <<producir>> amor, ni a partir del yo ni del tú, pues es más que la suma de ambos. Es el

telón de fondo que hace posible la comunicación entre actores y público, es la dimensión vertical imprescindible sin la cual el yo no puede conocer su figura pues le faltaría el *fondo* de contraste, y no podría poner en juego lo conocido, pues no podría donarse.

“Una vez más, el sentido total de la verdad se muestra como *amor*. Pues tan pronto como la dirección del develamiento del ser excede al yo para realizarse en el tú, tan pronto como el *logos* se transforma en *diálogos* en el sentido de una ininterrumpida comunicación, aparece también el amor como la definitiva interpretación de todo el movimiento” (p. 172).

Representación, público y horizonte constituyen la tríada de la “realización teatral” (Td 1: 293-309). “La ‘cuestión del hombre’ no obliga a ninguno de los espectadores a una respuesta determinada”, pero la representación teatral “es un acto público en el que, gracias a la participación de la sala, surge algo así como una ‘communio’” (p. 309)¹¹². Aunque no impone una respuesta determinada, hay comunión, por tanto, unidad en *alguna* respuesta al problema humano que en cada obra se plantea.

Nos adentraremos en el espacio dramático porque se revela como el auténticamente humano, delimitado y abierto, lleno de tensiones y a la vez lugar de unidad, espacio de significado donde el hombre plasma el suyo propio por medio de una figura personal, a partir de todas las <<palabras>> que allí se pueden encontrar debe elaborar su propia <<palabra>>, por medio de la cual el individuo realiza una parte de la verdad total, o si se quiere, realiza de modo singular y parcial la verdad común a todos. El *único lugar* en que este movimiento entre individuo y comunidad y entre ser y aparecer puede configurar una unidad y una identidad personal, es el espacio dramático.

Por todo ello queremos proponer el *teatro* en su doble significado, como la ficción que refleja la realidad de la vida y como realidad que brota de la misma vida, pues los elementos fundamentales que se despliegan en la tensión de la existencia recuerdan a un gran drama, el gran teatro del mundo.

¹¹² Los autores y directores de teatro que proponen el sin sentido de la existencia (Beckett) o que ese sentido se ciñe sólo a lo que aquí se puede realizar (Brecht) “muestran con bastante claridad que la falta de salida se planteará siempre ante un horizonte desde el que brilla algo así como una última luz de sentido” (véase por ejemplo el final de *La buena persona de Sezuan* de Brecht o el -según Abirached (1978/1994)- mal llamado “teatro del absurdo” de Beckett, percibido como tal sólo porque se contempla sobre una exigencia de sentido último) (Td 1: 308).

“¿Quién es verdaderamente él, este ser existente en terrible finitud? Su situación en el mundo es dramática; si quiere ocultársela a sí mismo, el escenario se la revelará (p. 309).

II. LA CONFIGURACIÓN DRAMÁTICA DEL YO

El recorrido que nos ha llevado hasta aquí está persiguiendo una forma para el yo singular. Esta investigación sobre la figura de la identidad ha mostrado los elementos con los que cuenta y también cómo debe ser el marco en el cual estos elementos cobran unidad y sentido, se transforman y configuran el ser del yo. En una apertura cada vez mayor de dicho marco hemos llegado al drama. Éste se nos presenta paradójicamente como conclusión de lo anterior y al mismo tiempo como un *más allá* que no podía deducirse de ningún modo. La profundidad dramática de la existencia se puede percibir ante determinadas decisiones en las que se comprende que yo no soy sólo lo que puedo ver y comprender, sino que estoy constituido como un nudo de tensiones procedentes de fuera y de dentro del yo, como formando parte de un conjunto inabarcable, que escapa al control total de la voluntad, y sin embargo este espacio de diferencias y tensiones se presenta como el único espacio de libertad existente para el hombre, que aparece más amplio y más profundo cuanto mayor es el horizonte de sentido sobre el cual se perfila dicho marco. Ese horizonte que puede cambiar su anchura ante nuestra mirada, no sólo da un nuevo sentido a todo lo que se percibe en él, sino que confiere también una nueva libertad de acción, y al ensancharse los márgenes del espacio, la forma que en ellos es posible, también se dilata. Así por ejemplo, ante una decisión difícil, un horizonte más amplio de sentido permite ver e intentar nuevos caminos de acción y tomar decisiones, a veces incluso arriesgadas, por el hecho de que lo que se está poniendo en juego, se percibe sobre dicho horizonte con una importancia nueva. Otra persona que no perciba ese fondo, no intentará probablemente en la misma situación aquello que quizá parecía imposible. Es fácil quedarse tan sólo en el propio estrecho horizonte inicial, pero quien arriesga nuevas posibilidades de su libertad en la dirección de un sentido que considera de algún modo válido para todos, descubre que las dimensiones siempre son más grandes de lo que él había imaginado. Así ocurre dentro del drama: los personajes no pueden ver el conjunto del despliegue dramático, su estructura interna, siempre se les escapa la totalidad, pues a una escena de gran trascendencia le sigue otra contradictoria, y el sentido de su existencia, al mirar el conjunto dramático donde se enmarca su acción, parece cambiar, viéndose obligado a derribar su antigua composición de ese horizonte para abrirse a uno nuevo. El teatro, como estructura básica de la existencia, plantea dos preguntas fundamentales de la misma: la cuestión de la *identidad* y ligada a

ésta, la pregunta por el *fin último*; pero no las responde nunca de un modo unívoco, sino que plantea una solución dejando el horizonte abierto. La pregunta “quién soy yo” se encuentra inseparablemente unida a la pregunta por el conjunto, su forma, su dirección y su significado, pues una respuesta personal que fuese ajena a al conjunto, tanto a los otros hombres como al mundo, no satisfaría la pregunta ni objetiva ni subjetivamente. ¿Hacia dónde se dirige todo, y cómo entro yo en ese conjunto?, este es el aspecto <<impersonal>>, que la identidad personal no puede eludir. En ese ámbito *común* tiene que encontrar el yo su forma propia, fuera de ese contexto no tendría consistencia, fuera no es posible la vida, ni el sentido, ni la entrega.

El marco dramático supone una absoluta novedad, sus dimensiones surgen a partir del diálogo y la acción, pero la apertura del horizonte que hace dirigir la mirada más allá y comprender la acción y los individuos de un modo distinto sucede *porque sí*, sucede ante la apertura infundada o sin-sentido al otro, a su novedad. El <<sin por qué>> del amor, de la entrega que tiene lugar en el diálogo, hace estallar este horizonte. El que ha experimentado esto se ve colocado ante sí mismo con una decisión que afrontar: ¿qué hacer conmigo mismo? Nada puede ser igual ahora, la vida tiene un sentido, yo lo he experimentado a través del tú como algo que tiene que ver conmigo de forma particular, puesto que se me ha mostrado a *mí* (a través de una situación, de personas concretas, etc.) La pregunta es inevitable: ¿qué hacer?, ¿quién soy yo? La respuesta no puede buscarse fuera de uno mismo, pero tampoco sólo en uno mismo, ni en el tú, ni en la acción, ni en lo Absoluto sin más. Para encontrar su *figura* personal sobre el *fondo* común, el yo necesita responderse desde sí mismo y en relación con el marco escénico en el que se encuentra. Por tanto, veamos primero qué características tiene el *espacio dramático* para poder ver luego la propia *forma dramática*.

El espacio dramático ha sido delimitado en su mayor parte a partir del diálogo, pero aún será preciso que la *forma* entre propiamente en el *drama* para poder terminar de descubrir las coordenadas de ese espacio, que sólo se revelarán a través de la acción. El teatro nos mostrará estos elementos, para que en un segundo momento puedan ser reconocidos en la existencia. Ambos movimientos, del teatro a la vida y de la vida al teatro, son necesarios para configurar la forma dramática de la identidad personal.

1. El espacio dramático

Charles Taylor consideraba desde un punto de vista narrativo la necesidad de un espacio como referencia, nosotros lo hemos descubierto en su configuración dramática, pues la articulación narrativa de los bienes referenciales que guiaban y daban “valor” y “substancia” a la vida, entre otras cosas, no dejaba un espacio real de libertad para el movimiento genuino de la acción y para la novedad del otro (ver *¿Dónde situar la acción y el otro en la narración?*, Acto I. IV. 2. b). Para exponer la cualidad dramática de este espacio nos conduciremos principalmente según la teoría dramática de *Peter Szondi* y según el modelo dramático propuesto por *Hans Urs von Balthasar*. Otros autores como Patrice Pavis y Robert Abirached, contemplan un espacio dramático muy semejante, pero sus teorías nos serán más útiles en la presentación de temas puntuales relacionados con el drama.

Szondi y Balthasar conciben el espacio dramático como espacio de *diálogo* y de *libertad*. A partir de estas dos características principales se desplegarán la profundidad y las dimensiones de dicho espacio. Preparar así el terreno es importante porque del espacio dependerá la cualidad del movimiento dramático que sobre él se lleve a cabo, o dicho más concretamente, el yo aparecerá cuando, al actuar sobre ese espacio, imprima su sello personal. Se le podrá reconocer en su forma cuanto más profunda y claramente revele ésta el fondo del que es expresión. Toda acción significativa revela un sentido de la realidad, especialmente la acción teatral tiene esta característica de ser manifestación de algo más: entre todas las posibles acciones que podrían mostrar una misma temática, el autor escoge *estas* frases, estos gestos y estas situaciones concretas, a través de las cuales pretende llegar a un final y comunicar un sentido al público.

a. Szondi y el espacio interpersonal: la unidad

α. El origen dialogal del espacio

La obra de Szondi, *Teoría del drama moderno*¹¹³, es también importante en *Prolegómenos*. Las características que Szondi atribuye a lo dramático, según las cuales

¹¹³ Peter Szondi se ha ocupado sobre todo de los grandes filósofos del idealismo alemán, Hegel y Schelling, de la hermenéutica y de la literatura científica y comparada. Dos de sus obras más conocidas,

juzga el teatro moderno, pueden reconocerse en la caracterización que Balthasar hace del espacio dramático y de su acción, y que le servirá para encontrar características análogas en la vida real.

El drama es presentado por Szondi a partir de lo que él considera su rasgo esencial: lo *interpersonal*. Temática y forma del drama tienen su origen en ese “mundo intermedio” que constituye la “relación existente entre las personas” (Szondi 1994: 17-18). Como ya hemos visto, en el diálogo está el *germen de lo dramático* (Acto II. I. 3. c. β).

“El dominio absoluto del diálogo en tanto coloquio interpersonal refleja hasta qué punto el drama consiste en el retrato de la relación interpersonal y en qué medida conoce únicamente lo que se alumbra en dicho ámbito” (Szondi 1994: 18).

Si el drama sólo tiene lugar en “dicho ámbito”, tiene que dejar a un lado todo lo que es ajeno al diálogo intersubjetivo, todo lo que se aleja de él tanto por la vía de la subjetivización (por ejemplo, un desplazamiento al tema de la vida interior del personaje) como por la vía de la objetivación (cuando la acción es tratada como resultado de las circunstancias externas y no de las decisiones libres). Cuando el ámbito dialogal lo ocupa todo, se crea una entidad absoluta, una unidad que no conoce la distancia entre lo objetivo y lo subjetivo, porque como ya sabemos, el diálogo no permite ni la separación total ni la identidad entre yo y tú, ni entre lo conocido y el que conoce.

“El drama es una entidad absoluta. Para ser relación pura, o sea, de naturaleza dramática, tiene que estar despojado de cuanto le sea ajeno. No conoce nada fuera de sí” (ibid).

A partir del carácter absoluto del drama se pueden explicar sus otras características, las cuales son recogidas por Balthasar aunque desde el acento en el desarrollo libre de la acción, condición indispensable de su meta-antropología. Entre las características del drama que Szondi propone, destacamos tres como constituyentes

reunidas en un solo volumen son: *Theorie des modernen Dramas* (1956) y *Versuch über das Tragische* (1961), traducido y editado en la Ed. Destino en 1994 con el título *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*.

principales del espacio que el espectador percibe como unitario y absoluto¹¹⁴. Juntas conforman la estructura básica sobre la que se levanta todo un mundo, distinto a la realidad pero con apariencia real.

1. *Autor ausente*. “En el drama el dramaturgo está ausente... No interviene ha hecho cesión de la palabra” (p. 19). Que éste no aparezca es imprescindible para que el drama se desarrolle como entidad primigenia, como actual y como fruto de las decisiones y las relaciones entre los personajes, pues si éste se mostrase como autor de lo que allí pasa, lo que acontece en el escenario sería como una réplica de lo que ya está decidido en la mente del autor. Paradójicamente, el presupuesto de la obra, el autor, tiene que velarse en la representación para que ésta se transforme en una “realidad” actual sobre el escenario.

2. *Espacio y tiempo absolutos*. “Así como la réplica dramática deja de ser un enunciado del autor, también deja de ser una alocución dirigida al espectador” (p. 19). Todo está dispuesto para que el escenario se convierta en el lugar de lo que constituye por excelencia el acontecimiento dramático: la decisión concreta. Ésta adquiere un significado de valor absoluto dentro del conjunto. Para que este *espacio* mantenga su independencia respecto a la realidad de la sala de espectadores y con ello su carácter absoluto, real y primigenio, es preciso que no haya relación entre el escenario y la sala. De ningún modo ha de entenderse esta falta de relación como una actitud pasiva por parte del público, su receptividad activa es imprescindible, tanto, que sin él no hay propiamente teatro, pues es necesario que alguien vea y valide la propuesta dramática concreta (Balthasar y Abirached, como veremos). El *tiempo* también tiene un carácter absoluto: el drama surge en el mismo suceder de las escenas, otro mundo aparece como surgiendo en ese tiempo y espacio precisos que el drama muestra. Si sucediese en un tiempo distinto al de la escena y ésta nos contase qué pasó o qué va a pasar, perdería ese carácter primigenio de la acción, y con él su carácter absoluto. “Su tiempo será siempre el presente” (p. 21). En cualquier caso, el tiempo y el espacio en el drama están ligados a la situación interpersonal: el diálogo tiene lugar *aquí y ahora*, si no, es acción narrada con la cual se puede recorrer todo tiempo y todo espacio, como en la novela, pero a costa de perder el carácter primigenio de la acción dramática. No es lo mismo asistir a una decisión que tener noticia de ella por otros.

¹¹⁴ El mundo ficticio del drama tiene una unidad aislada, absoluta, “ignora la cita y la variación”, es primigenia, “adquiere realidad a medida que surge” (p. 20), donde se fundan “la exigencia de una motivación y la exclusión de la casualidad” (p. 22), todo es como es a causa de las decisiones personales de los personajes.

3. *Actor y papel*. “Bajo ningún concepto debe apreciarse la relación existente entre el actor y el papel que desempeñe; antes bien, actor y figura han de fundirse en un solo personaje dramático” (p. 20). Si el actor hiciese notar al público la diferencia existente entre él y su papel, resultaría algo antidramático, porque el papel sería una exposición de lo que ocurre, en vez de la acción primigenia que ocurre <<aquí y ahora>>. El desarrollo del papel sería en tal caso como un *objeto* que se conoce y se realiza, pero que ya existía antes de ser encarnado en el actor. La diferencia actor-papel, que pertenece a la producción de la obra, ha de ser mediada en la realización de la misma por la identificación con el papel. Más aún, el papel sólo existe en función de su forma dramática encarnada, y la potencialidad de su significado no puede desarrollarse plenamente sino *en y por* el actor.

Gracias a estas diferencias configuradoras de un *espacio*, puede tener lugar lo interpersonal, sin esa estructura no podría haber *movimiento* dialógico. Los múltiples desdoblamientos y el engaño consentido (porque nada es lo que parece en el teatro y todos estamos de acuerdo) es precisamente lo que nos lleva a la realidad y a un sentido más allá de la misma. Sin esas diferencias sería imposible percibir una unidad coherente y viva, sería imposible llevar el movimiento a un fin común y comunicar un sentido al público.

En resumen: Szondi pone el acento en el origen dialógico del drama. Desde el punto de vista de la realización de la obra, *el espacio dramático surge a partir del movimiento interpersonal* entre las figuras, se trata de un espacio y un tiempo absolutos, dispuestos para la realización de cada personaje. Actores, director y público, pueden participar *dialógicamente* en el proyecto común puesto en marcha por el autor, gracias a que existe un *espacio* de diferencias donde se *actualiza* una verdad. Pero el movimiento dialógico, que Szondi coloca en el centro de lo dramático, precisa aún de un espacio previo, presupuesto esencial de la realización: la diferencia inicial entre el autor y su obra, la cual tiene una existencia propia una vez que ha iniciado su camino hacia la escena. No en vano esta diferencia (autor-representación) es colocada por Szondi como primer rasgo de lo dramático.

β. La unidad dialógica de sujeto y objeto

En el diálogo interpersonal del contexto dramático se da una unidad especial entre sujeto y objeto (pp. 79-82). Esta unidad es dialógica (por tanto no anula la diferencia) y se puede percibir en tres aspectos que Szondi propone como criterios de análisis de la dramaticidad de una obra. Estos son los “tres principios fundamentales de la forma dramática” (p. 81), tres accesos distintos al mismo carácter absoluto y primigenio del drama:

1. *Actualidad*. El drama sucede <<ahora>>, no se percibe como algo que ha tenido ya lugar y que alguien nos cuenta: “el drama ignora la noción de tiempo (...), la unidad de tiempo supone la exclusión de su transcurso”¹¹⁵. Para que la acción actual no se relativice en un relato de la misma, creando la distancia propia del objetivismo, es necesario que lo mostrado en el drama no aparezca en calidad de objeto, como si se tratase de un pasado descubierto, sino como surgiendo genuinamente en ese preciso instante.

2. *Lo interpersonal*. “Lo interpersonal es absoluto en el drama porque junto a ese elemento no se registra la presencia ni de lo íntimo ni de lo ajeno al hombre” (p. 81). El contenido del diálogo dramático no puede ser ni lo subjetivo (sentimientos, opiniones, y en general el mundo interior del personaje), ni lo objetivo (como las circunstancias externas que configuran la situación), porque el espectador debe percibir la acción esencial como fruto de una decisión libre, lo cual es imposible si lo íntimo o lo externo pasa a un primer plano. No quiere decirse con esto que lo subjetivo o lo objetivo no tengan importancia en las decisiones, sino que éstas no se toman en última instancia en función ni de lo uno ni de lo otro, lo importante es la decisión realizada, que integra ante el espectador lo objetivo y lo subjetivo sin dejar ver su separación, de tal modo que la libertad pasa al primer plano.

3. *El suceso*¹¹⁶. La acción no es propiamente ni objetiva ni subjetiva, “al hallarse separado [el suceso] de las circunstancias íntimas del ánimo de cada cual y de las externas propias de la objetividad, constituye el soporte exclusivo de la dinámica propia y específica de la obra” (p. 81).

¹¹⁵ Szondi (1994: 80), citando a Maeterlinck, dramaturgo (*Sämtliche Werke*. Ed. A. Hübscher. Leipzig, 1938; vol. 2, p. 179).

¹¹⁶ Szondi llama “suceso” a la acción, sin embargo preferimos usar el término “acción”, porque consideramos que suceso no refleja el significado de libertad que se pretende imprimir. El suceso parece más próximo al “acontecimiento”, que Ricoeur opone a “acción”. El acontecimiento parece fruto de las circunstancias, o en cualquier caso algo que “sucedió” sin importar mucho si fue hecho por *alguien* o no. La acción en cambio implica necesariamente un “sujeto de imputación” (Ricoeur 1996: 146).

Como se ve, la *ausencia de conflicto entre sujeto y objeto* es “el principio de la forma dramática” (p. 82). Cuando la contraposición sea introducida por la temática de la obra (sobre todo en el teatro moderno: Chejov, Stringberg, Maeterlinck o Hauptmann), surgirá una contradicción entre contenido y forma que conducirá a la crisis del teatro moderno, pues la expresión no se adecuará a lo expresado: la realidad interpersonal¹¹⁷. El objetivo de nuestra investigación es la *adecuación* en lo que se refiere a la identidad personal, análoga a esta otra entre contenido y forma del drama.

b. Balthasar y el espacio liberado: las diferencias

Mientras Szondi coloca el movimiento dialógico interpersonal como el centro de la dramaticidad del espacio de la representación, Balthasar considera ese movimiento como liberado a partir de unas diferencias. El punto de vista de Szondi es el de la *realización* de la pieza teatral, y por tanto, lo primero es el diálogo entre los personajes que un público contempla; Balthasar comienza en cambio por el espacio que lo hace posible, su punto de vista es primero el de la *producción* de la obra¹¹⁸. El diálogo que ciertamente configura el drama es presentado ahora como posibilitado por un espacio o estructura que permite un movimiento con sentido y unidad. Para Balthasar es muy importante la forma, el <<esqueleto>> al cual poder poner <<carne>> y con ella acción. Es un modo distinto de presentar la misma realidad dramática, sin embargo no sitúa antes la forma que el movimiento, pues siempre tiene presentes ambos sentidos: *agere sequitur esse* y *esse sequitur agere* (Td 2: 15), a una forma o espacio dado le corresponde un movimiento adecuado, pero también a cada movimiento o acción le corresponde una forma¹¹⁹.

¹¹⁷ Esta crisis y sus intentos de solución son recogidos por Szondi en *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico* (1994). Aquí se pueden encontrar los autores y las obras analizadas (capítulos *La crisis del drama* y *Teoría del cambio de estilo*). Es un prodigio de análisis literario e interpretación filosófica que evitamos comentar, ya que excede los propósitos de nuestro trabajo.

¹¹⁸ “Producción” y “realización” son los dos momentos constituyentes de una pieza teatral. Cada uno está compuesto por “tres elementos dramáticos” (Td 1: 259-309). Lo veremos al tratar la *forma dramática*.

¹¹⁹ “El topos ‘teatro del mundo’... en su concentración contiene, en la mayor riqueza (amplia y precisa a un tiempo), los elementos que, creados a partir del proceso dramático mismo, dan ocasión para una interpretación... de la existencia” (Td 1: 242). Esta interpretación será para Balthasar claramente “teológica”.

α. El origen estructural del diálogo

En *Las tres diferencias como espacio liberado para la tensión de la acción dramática* (Td 1: 248-250), después de un recorrido por el teatro desde la Antigüedad hasta la Época Moderna, Balthasar propone el espacio propiamente dramático como vasija aún por llenar. El orden en que se exponen aquí las diferencias es diverso del original¹²⁰, con el objeto de seguir el mismo esquema que el propuesto para exponer a Szondi.

La diferencia de responsabilidades: autor y actor. El actor es libre y responsable ante su papel, pero esto sucede sólo cuando un autor ha creado libremente la obra y se ha responsabilizado por tanto de ella. Esa responsabilidad última sobre el buen desarrollo del drama no anula el espacio de responsabilidad y libre interpretación del actor; de nuevo, la instancia del autor es la condición de posibilidad de su actuación (del autor depende la configuración básica de trama y personajes). El director es un elemento intermediario entre el autor y el público, el actor es responsable de su propia actuación ante el director. Por tanto el autor se ausenta de la obra, como decía Szondi, para que el actor haga su papel. El diálogo entre los personajes es posible en este espacio abierto de la creación artística.

Finitud espacio-temporal de la obra y su significado infinito. El marco escénico de la obra en su realización es muy concreto: un tiempo determinado (que casi nunca coincide con el tiempo real de la representación) y unos lugares específicos (una casa, una isla, un pueblo, el mundo). Sin embargo, su significado está más allá de lo que se ve en la escena, que admite múltiples interpretaciones a pesar de mantener un sentido, marcado en su momento por el autor. La estructura dramática permite esta amplitud precisamente en virtud de las diferencias, allí donde hay un espacio hay otro mucho más amplio, allí donde hay una hora y media hay un año, allí donde Antígona entierra a su hermano (una acción localizada espaciotemporalmente) hay un significado profundo e ilimitado: por ejemplo, el triunfo del amor de Antígona a costa de su vida, frente a la ley del odio de Creonte. La grandeza de este significado hace que todos puedan encontrar algo ahí “digno de respeto y admiración”, como decía Taylor acerca de los bienes

¹²⁰ “Diferencia entre la finitud (espacio-temporal) de la representación y su significación infinita” (Td 1: 243), “diferencia entre el yo y el papel encomendado” (p. 245), “diferencia entre la propia responsabilidad del actor ante su representación y su responsabilidad ante el director” (p. 246).

referenciales. El horizonte de sentido sólo se percibe a partir de las acciones concretas de personajes determinados.

Diferencia entre actor y papel. Esta diferencia, que no debe notarse en la interpretación dramática, hace posible paradójicamente la actuación. El papel, creación libre de un autor, puede ser visto por el público gracias a un hombre que presta su yo para que el personaje aparezca. La realidad de éste depende de la “falsedad” del actor que en el escenario se convierte en transparencia del personaje y del sentido de la pieza. Esta tensión entre el actor y su papel, nos dice dos cosas importantes: 1) Que el actor es libre dentro de las determinaciones del papel (p. 246), pudiendo identificarse con él, en mayor o menor medida, pero nunca ser una misma cosa. 2) Que el papel existe como es, gracias a otros papeles, configurando juntos la escena dramática, es decir, en la “mutua referencia social de los papeles”: “estos papeles solitarios configuran una única representación, en cuyo movimiento reciben su sentido” (p. 246). Por eso existe tensión entre individuo y comunidad, porque hay un carácter único en cada miembro que sólo puede tener lugar si entra en el juego común de otros, lo cual no significa conformarse a la sociedad, sino realizar en ese espacio el propio carácter sin imponerlo. La tensión generada al juntarse las libertades es inevitable: sólo en dicha conjunción puede encontrarse lo genuinamente dramático.

β. La forma de la libertad

El espacio liberado gracias a estas diferencias es el espacio de la acción dramática, de la acción teatral. El público asiste a una acción libre: por eso se pone en tensión, al no saber todo lo que ocurrirá o no saber exactamente *cómo* (Td 1: 337), por eso se conmueve ante las decisiones que los personajes toman cuando estas trascienden la estrechez de las circunstancias y encuentran un espacio de máxima libertad en medio de la angostura del conflicto. Esta acción teatral se percibe como libre porque hay una estructura básica que lo permite: unas diferencias que tienen que mediar tanto en la producción como en la realización de la obra (el director tiene que supervisar los ensayos hasta que los actores parezcan ser aquellos a quienes interpretan, hasta que el espacio y tiempo de la obra del autor logre encajar en el tiempo y espacio de la escenificación, y hasta lograr que la realización dramática muestre lo mejor posible su significado al público). La misma acción que va del primer al último acto,

desordenando aparentemente la trama y los caracteres, es la que hace posible la unidad de las polaridades, ya que conduce los elementos dramáticos dispersos a la configuración de un conjunto coherente que percibimos como una unidad: la obra del autor. Por tanto, la acción libre es también en el drama elemento de unidad (vínculo) y de diferenciación (cambio, novedad) (ver “*La Acción*”, en Acto II, I, 2. a. α).

Pero la libertad que en realidad interesa tanto a Balthasar como a nosotros es la libertad de cada individuo en su existencia, y la libertad del drama es el medio para comprenderla. El “espacio dramático” es para nosotros, sobre todo el espacio de la existencia, que podemos reconocer al compararlo con el del teatro.

“Poseemos una variada precomprensión de lo que es un drama a nivel humano... a partir de los enredos, tensiones... de la propia existencia y de la de los demás; lo conocemos además de otra manera... a partir de la realidad ‘teatro’, que pone en evidencia la dramaticidad de la existencia” (p. 21).

La existencia es drama, el mundo es un gran teatro donde cada uno tiene un espacio de libertad abierto por las diferencias procedentes de nuestra propia estructura humana individual y social, y por la diferencia entre lo real y lo ideal, entre las determinaciones vitales y un horizonte que invita a convertir los <<límites>> en el espacio de una nueva libertad (dramática), donde cada uno pueda encontrar y realizar la forma particular de su identidad. Esta es la analogía que Balthasar nos ofrece y que nosotros tomamos, como instrumento ya preparado para proponer una forma dramática de la identidad personal. A continuación veremos en qué consiste la forma dramática según von Balthasar, para poder reconocer más adelante la forma del yo.

2. La forma dramática en von Balthasar

El punto del recorrido en el que nos encontramos, puede valorarse a partir de la pregunta principal *¿quién soy yo?* Hemos delimitado el *espacio* de diferencias de la posible respuesta, conocemos también que la *acción* es el elemento mediador entre ellas y sabemos acerca del *significado* esencial que esta acción transmite. El diálogo interpersonal constituye por sí mismo una forma (un espacio o estructura) y un

movimiento que es al mismo tiempo resultado y causa de dicha forma, por ello, la acción en el marco dialogal, adquiere los atributos del movimiento que se da entre yo y tú, al tiempo que amplía las dimensiones de dicho marco: la acción resulta significativa porque se puede leer en ella un sentido que incluye y supera a las partes en diálogo. Este sentido encuentra su máxima amplitud cuando se muestra como amor en el intercambio personal.

Las muchas posibilidades de acción encuentran una dirección en ese marco, un marco de libertad, pues permite la orientación necesaria, sin ahorrar el esfuerzo de la decisión personal. Ahí, en esa estrechez y apertura al mismo tiempo, tiene lugar la única libertad de acción que es posible en la existencia (sería ilusorio tanto creer que no hay libertad como creer que la libertad del hombre puede ser absoluta) (Td 2: 191), cualidades fundamentales por las que se define como dramática. El verdadero “progreso”, “existencialmente relevante”, ocurre en la sucesión de instantes limitados de una vida concreta, donde se puede realizar algo con significado absoluto.

“De este modo puede la vida humana transformarse en drama: en una acción de significado definitivo dentro de un marco finito... Lo dramático de este desarrollo es que... en cada instante puede estampar, por sus libres decisiones, en el todo de su finitud, un sentido... del que se hace responsable ante lo absoluto” (Td 4: 83).

Después de haber visto la estructura del espacio teatral, volvemos al escenario de la existencia, donde podemos reconocer una estructura dramática similar, analógica. El paso de la existencia al teatro y del teatro a la existencia no es arbitrario, sino que se fundamenta en el análisis y la comparación de ambos mundos sobre la base de la analogía, la cual requiere también tomar cierta distancia entre imagen y arquetipo¹²¹. Recordemos que la mirada dirigida al teatro, tiene en *Prolegómenos* el propósito de comprender la acción y el marco dramáticos de Dios mismo.

El espacio del mundo se sitúa en Td 1 entre esos otros dos espacios, el teatral artístico y el divino, y cada uno es una ayuda para comprender a los otros dos. Así por ejemplo, el análisis de la estructura y elementos del teatro, ayuda a comprender y reconocer en la existencia elementos muy similares, a comprenderla en definitiva como

¹²¹ “En la relación entre vida y escenario se borran las fronteras”. Pero la analogía “sigue siendo imagen y parábola, su ambigüedad última lo manifiesta suficientemente. La mayor semejanza en la analogía debe impedir... toda aplicación unívoca” (Td 1: 22). Esta semejanza y desemejanza de la analogía nos permite pasar con libertad de la esfera de la existencia a la del teatro y viceversa.

es, con las realidades que a veces el hombre se oculta a sí mismo; pero también, al permitir contemplar la realidad humana, ayuda a construir la <<realidad teatro>>, que se levanta como su espejo, espejo de la vida. Pero ¿de dónde toma entonces el teatro su modelo?, ¿de la sociedad? Ésta encuentra en la escena dramática un modelo de existencia, pero ¿es el teatro sólo el reflejo de la misma?, ¿construye entonces la sociedad un modelo que es en realidad su propio espejo?, ¿ha de reconocerse entonces en el espejo que ella misma se procura? Todo quedaría en tal caso en un mirarse a sí misma por parte de la sociedad y de este modo la polaridad de arte y vida se rompería¹²². Frente a este teatro que sólo es espejo descriptivo de sus sociedades (Abirached 1994: 17), Balthasar presenta el teatro como un *espejo transparente* que refleja y deja ver más allá. Y muestra esta característica como algo que se repite en casi todo tipo de teatro, al menos como exigencia, ya que según Balthasar, incluso cuando se niega un horizonte de sentido absoluto, éste se resiste a anularse (en el teatro de Brecht y de Beckett entre otros). Ese *más allá* que Balthasar ha querido contemplar a través del teatro es el *teodrama*, la historia dramática de Dios, que ha hecho partícipe al hombre, haciéndose Dios mismo uno de tantos personajes. El espacio dramático del mundo se habría abierto con la acción divina de hacerse hombre, ampliándose así -o más bien abriéndose definitivamente- el espacio de diálogo que Dios ya habría iniciado con el hombre¹²³. La claridad de su planteamiento nos ayuda a situarnos a nosotros dentro de este marco dramático y, gracias a la “transposición” de lo explicado acerca del ámbito teatral, a la esfera teológica por la analogía, se hace posible la comprensión de ambas realidades de un modo nuevo.

“El mundo del teatro no nos aportará más que un instrumental, que más tarde, en el campo teológico, sólo será utilizable después de una transposición escrupulosa. Sin embargo la parábola teatral constituye para nosotros un punto de vista más favorable que la acción social intramundana” (Td 1: 16).

¹²² “There is a genuine life-art polarity because each stands in need of the other... Drama is, after all, a playing out of the meaning *of* man, *for* man, and it would not have endured so long as an art form if it did not translate existence with some ‘fidelity’. At the same time, life needs art precisely because of its capacity to translate, and thus illuminate” (DST: 324-325).

¹²³ Balthasar considera el marco dialogal que el Antiguo Testamento presenta (p. ej. Adán habla con Dios en el Génesis y así también los profetas), pero el marco dramático se inauguraría propiamente con la acción dramática de Jesús, hasta ese momento no existiría la posibilidad de representar un papel, puesto que el Autor llama a todos como actores de su drama a través del Hijo, *en* el Hijo (Td 4 sobre todo, *La acción*).

¿En virtud de qué puede decirse que la existencia es dramática? Al igual que para Balthasar, el teatro constituye para nosotros un instrumental privilegiado que puede ser usado para descubrir una verdad de la existencia. Podremos juzgar si la *metáfora* es útil o no, al comprobar si la forma dramática se adecua a la existencia de un individuo. Pero no podremos afirmar que la existencia es *ontológicamente* dramática más que mediante un salto metafísico, siempre por medio de la analogía. Proponemos aquí este salto, porque no sólo nos interesa la forma *fenoménica* del yo, sino su mismo ser, el cual se nos va revelando como ser-en-acción y ser-en-relación, esto supone, como veremos un *ser dramático*.

a. Hacia la forma dramática

La forma dramática del yo se configura fundamentalmente por medio de las decisiones personales, en un movimiento genuino que asume el marco dramático de la acción, en sus limitaciones espaciotemporales (finitud de la *representación*), sociales y personales (finitud del *papel*), conduciéndolas más allá por medio de una decisión libre (que apunta por tanto a un *horizonte infinito*). Sólo ahí da la persona el *salto* que le proporciona una forma personal, pues hasta entonces la forma podría considerarse simplemente como su diferenciación negativa frente al resto (<<*no ser* igual a los otros>>) y la determinación de su individualidad procedería de un ámbito ajeno a su subjetividad. A continuación veremos que en el salto a la forma personal entran en juego la *estética* y la *metaantropología*, como abriendo un camino hacia la consideración dramática de la existencia.

α. Desde la estética

Veámos cómo toda forma es expresión de un significado y que, mientras en otros seres la relación entre forma y significado es natural, en el hombre hay un espacio de libre configuración de la forma expresiva y por tanto de libre formación de significado y de su transmisión (*Palabra, libertad y acción*, Acto II. I. 1. b. χ). El hombre es capaz de configurar nuevas expresiones porque puede comprender subjetivamente la realidad, puede leer en las formas del mundo significados y puede

comprender sus mensajes como expresión del ser mismo de las cosas, porque él mismo puede configurar libremente su propia palabra primero (palabra interior) y luego las demás palabras (palabra exterior) (Tl 1: 161-162).

Balthasar describe el paso de la estética a la dramática en el aparecer de los objetos del mundo¹²⁴ en tres estadios: 1. la percepción de la forma como expresión y sentido, 2. la formación de la palabra como despertar de la libertad, y 3. la elección.

1. Él propone la forma bella como cualificada especialmente para suscitar la palabra, porque se recibe como una “benevolencia” expresiva de un *sentido*. Uno siente cierto agradecimiento a la vida o al ser cuando contempla algo muy bello. Aquí se encuentra ya el comienzo de un diálogo; en el encuentro con una forma bella sucede algo semejante a lo que ocurre en el encuentro entre yo y tú: <<nadie sale igual del encuentro>> y se tiene que encarnar en la vida lo recibido, dice Buber. “Donde hay diálogo debe haber palabra. Hace su aparición... allí donde la forma puede ser comprendida como expresión: ... y tal comprensión presupone libertad... y aún más: disponibilidad a acoger la manifestación de la forma, ‘fe’ en que la expresión del fundamento es verdadera” (Td 2: 28).

2. La provocación que supone la percepción de algo bello, tiene que ver con experimentar una gratuidad (<<no era necesario, no se deduce de nada de lo que existe>>), en esa experiencia se abre la brecha de la *libertad*, porque la misma no necesidad que se percibe en la forma bella, se percibe también en la propia respuesta: “el poder de la expresión estética nunca es un poder que subyuga, sino un poder que siempre otorga libertad” (p. 32). A partir de esa experiencia, el sujeto configura una nueva palabra para expresar y responder a su vez. Así, la libertad se despierta por medio de la palabra expresada en la forma, y tiene ya en sí la orientación a una respuesta también por la palabra (palabra exterior). Vimos anteriormente que palabra y libertad son inseparables.

3. La *elección* constituye el paso definitivo de la estética a la dramática.

“Cuando algo bello se ve en su verdadera raíz, también queda abierta la libertad hasta su raíz, entonces tiene lugar la decisión” (p. 34).

¹²⁴ “Importante para el desarrollo posterior, considerar ya en el aparecer intramundano la apertura y la escurridiza transición de la ‘estética’ a la ‘dramática’. El hecho de que esta transición alcance su plena comprensión y legitimidad cuando se la contempla sobre el trasfondo de la revelación divina en Jesucristo, *no cambia nada en el fenómeno a describir ni aporta a él nada de interpretación*, sino que simplemente lo sitúa en el ámbito luminoso en que mejor puede ser contemplado” (la cursiva es nuestra) (Td 2: 27).

La libertad queda comprometida por la verdad de lo encontrado en la forma bella y se plantea así una *elección*, en distintos grados de profundidad, pero siempre decisión personal ineludible. Cada verdad comporta una consecuencia en el orden del conjunto, porque, como dijimos, el logos es más bien *diálogos*. Se requiere la participación personal para que cada cosa, yo mismo también, alcance la expresión adecuada. Esto se ve de modo especial cuando llega el momento de acreditar la verdad con las obras¹²⁵.

“Al acceder a la esfera dramática entra la elección como un tercer momento: no queda arrobado nadie que no retorne del encuentro con una misión personal” (p. 34).

Por tanto, la forma dramática puede presentarse a partir de la forma estética: cuando la forma bella alcanza el ámbito subjetivo del yo, éste configura libremente una palabra personal como respuesta. La forma dialógica y la decisión personal (condicionada pero no determinada) perfilan una forma dramática incipiente en el sujeto que actúa. A continuación se situará esta forma incipiente en su marco antropológico.

β. Desde la antropología

La antropología es el otro camino, complementario al de la estética, para llegar a la forma dramática. El hombre muestra una excentricidad no común al resto de los seres y una necesidad de ser una unidad, que nunca logra totalmente. Esto, que ya lo hemos visto de diferentes maneras, es la base fenomenológica humana sobre la que se levanta la forma antropológica. El hombre se encuentra indefinido en medio de las determinaciones del mundo y se ve obligado a decidir.

“Para el hombre en esta situación, la excentricidad significa una contradicción insoluble” (Max Scheller, citado en Td 1: 315). “Se puede expresar la misma paradoja con el axioma de ‘una necesidad de ser libre’... el ‘material’ del mundo ni siquiera ofrece el proyecto-marco, la indicación de la dirección que el hombre ha de seguir para su plena autorrealización... Sólo puede y debe ser definido desde sí mismo” (pp. 316-317).

¹²⁵ Ver en *Palabra, libertad y acción*, o bien Tl 1: 173.

A diferencia del punto de partida de la estética, donde la respuesta ante la forma bella parecía tener ya una dirección, ahora tomamos como primer dato de experiencia la misma acción, la de estar distanciado de sí mismo, pero de ser al mismo tiempo yo mismo el que decide. Por eso, como Blondel apuntaba, el hombre se tropieza con la necesidad de sentido de la existencia, de referencias adecuadas para actuar. Nosotros las hemos encontrado en una meta-antropología: ahí se encuentra el espacio dramático, porque *no sólo* cuenta el hombre con una fenomenología de lo humano y de las condiciones mundanas que lo determinan (antropología), *sino también* con una libertad que le pone en situación de dar una forma personal a ese espacio por las decisiones personales. El espacio dramático no aparece en cierto modo hasta que la acción descubre una doble dimensión: la acción se ve antropológicamente configurada y al mismo tiempo le corresponde realizar un sentido que va *más allá* (*meta*) de esas determinaciones situacionales. “En la referencia del hombre al cosmos (Weltlichkeit)... existe ya... una dimensión de apertura infinita y de separación con relación a todo lo particular intramundano” (Td 2: 319).

Ni la estética ni la antropología pueden dar por sí mismas respuesta a la pregunta *quién soy yo*, lo dramático encuentra su lugar cuando el yo tiene que tomar postura libremente ante la forma bella (estética) mediante su forma humana (antropología). Tomar postura significa actuar, y dado que hay libertad, la acción busca su fin y por tanto su configuración en una dimensión que abarca los fines trazados por las delimitaciones materiales, biológicas o sociales, pero no se conforma a ellas. A esta dimensión la llamamos vertical, porque su sentido no se encuentra como dirección y significado entre las demás cosas del mundo, sino más allá. Como veremos más adelante, el contenido significativo del drama es el bien¹²⁶. Por mucha belleza que se perciba o por mucha reflexión verdadera que se lleve a cabo, si no se pone en juego en la acción, no hay drama, no hay yo. Por otro lado, el significado aparece sólo en la medida en que se actúa, se dramatiza¹²⁷. Por eso:

¹²⁶ “Perhaps we could therefore describe the heart of dramatic action thus: a person commits himself in a decisive movement toward what he considers meaningful for him and sizes it... the in-breaking of the absolute can occur analogously, any time that the ‘struggle for the good’ is taken to the point where the person posits the good as value greater than himself” (DST: 320). Dice Balthasar que “sobre lo bueno se trata en la teodramática” (Td 1: 22).

¹²⁷ Balthasar describe una serie de *comportamientos fundamentales*: “son aquellos que se ejecutan en la luz del ser en su totalidad, que es también la luz del bien, de la verdad y de la belleza”. Éstos se encuentran en la historia del drama que Balthasar recorre: el cambio de vida a partir de un encuentro con un evento particular o con una persona, el ser llevado a un acto de justicia o de perdón, la experiencia del

“No podemos preguntar al hombre sobre su esencia más que en la realización de su existencia dramática. No existe otra antropología que la dramática... Únicamente al ritmo del drama puede uno llegar a preguntarse si a través de todos los actos y todos los estados del ser humano permanece algo esencial y (relativamente) estable y qué es lo que puede ser” (p. 311).

b. Gestalt “y” drama

α. Génesis de la conjunción

En Balthasar los conceptos de *Gestalt* y *drama* surgen y evolucionan casi al mismo tiempo. Gestalt procede fundamentalmente de *Goethe*¹²⁸, aunque Mozart configuró para él la forma musical. El significado de drama parece ser tomado fundamentalmente del escritor, dramaturgo y poeta *Paul Claudel*.

Gestalt. El concepto de forma aparece muy pronto en el pensamiento de Balthasar, aunque éste irá evolucionando y perfilándose con mayor claridad hasta el final de su vida. El concepto atraviesa toda su obra, con él comienza el primer volumen de *Gloria* y por tanto toda la *Trilogía*, su obra maestra. La forma le permite mostrar la “primera palabra”, *belleza*, (G 1: 16) con la cual iniciar los futuros 15 volúmenes. Balthasar entiende que sólo a través de la forma se puede mostrar el ser, y no sólo como belleza sino también como bien y como verdad. La forma se presenta ya en ese primer volumen como *indisoluble* a pesar de las tensiones que la constituyen y como *condicionada* (configurada) por muchos supuestos (p. 29). Es decir, desde el principio, la forma contiene en sí las dos polaridades básicas: ser y aparecer y el todo y la parte.

amor que mueve a cambiar el mundo, el movimiento que lleva a una última esperanza más allá de todas las ambigüedades y dudas (Td 4:105-108). Pero la dramaticidad de la acción no se reduce a estos comportamientos fundamentales, pues en cada acción se está tomando de un modo u otro una decisión última (se ha tomado previamente o conduce a tomarla). Un sentido más allá de los fines inmediatos late en cada acción por pequeña e insignificante que ésta sea, así lo muestra la aspiración humana a la adecuación de sí mismo en cada acción. Cuando se han alcanzado todas las pequeñas metas, éstas siempre aparecen al final como un camino o como medio para otra cosa, por este motivo entre otros, el fin de la existencia es colocado por muchos autores en lo infinito.

¹²⁸ “Ese percibir la forma yo se lo debo a aquel que no cesó, emergiendo del caos de la *Sturm und Drang*, de ver, crear y valorar formas vivientes (*lebendige Gestalt*): Goethe. A él yo debo este instrumento decisivo para todo lo producido” (tomado de FA: 24, original: *Dank des Preisträgers an der Verleihung des W.A. Mozart-Preises*).

Cada forma contiene estas tensiones, también el hombre es considerado en este sentido como una forma. Pero a diferencia de todas las otras formas, el hombre tiene la peculiaridad de poder darse a sí mismo *su* forma. La libertad no sólo le hace diferente a los demás seres del mundo, sino que capacita a cada hombre para ser una <<palabra única>> en el universo. Ahí, en la libertad de la forma, se da el espacio dispuesto para un salto, como ya vimos, hacia la expresión y la elección, que constituía un camino hacia la forma dramática (*Desde la estética*, Acto II. II. 2. a. α).

“¿Qué es el hombre sin su forma vital, es decir, sin la forma que él ha elegido para *su* vida y en la que funde y vierte ésta, a fin de que venga a ser alma de su forma y la forma expresión de su alma, una forma no extraña a él sino tan íntima que vale la pena identificarse con ella, una forma no impuesta sino otorgada desde el fondo del ser y libremente elegida, no caprichosa, sino irrepetible y personal?” (p. 27).

“Una forma tan íntima que vale la pena identificarse con ella”, ¿cómo es esa forma y cómo puede uno identificarse con ella? Las respuestas no pueden darse antes del salto a la escena dramática, pero sí podemos descubrir ya en la *Gestalt*, vestigios de un drama, pues ella misma es en un sentido profundo ya dramática, del mismo modo que el drama se nos muestra <<gestáltico>>. La separación de ambas realidades aparece en la historia como consecuencia de la mirada fragmentada, objetivadora, analítica, que olvida en su análisis el *ser en el fenómeno* y el *todo en el fragmento*¹²⁹.

Es Goethe el autor del que recibe este concepto tan fecundo para toda su obra, así lo declara él mismo en el discurso con motivo del Premio Mozart que la *Johann Wolfgang von Goethe-Stiftung* le otorgó en 1987. Es un momento único para reunir a sus dos grandes maestros de la forma: Mozart y Goethe. Su gran pasión fue la música y Mozart fue “su estrella polar”¹³⁰. Aunque debió abandonar el estudio de la música, ésta no desapareció de su vida, sino que adquirió un nuevo puesto, también en su obra

¹²⁹ Esta obra de Balthasar es también central en el conjunto de sus escritos, de ella tan sólo citamos su significativo título: *Das Ganze im Fragment* (1963/1990).

¹³⁰ “Música fue el contenido principal de mis años anteriores al gimnasio” (a partir de los cinco años empieza a tocar el piano, “pasé infinitas horas en el piano” -contará más tarde-. Se inició en la música romántica, pero luego apareció Mozart: “Cuando mis oídos encontraron a Mozart no lo abandonaron nunca más... Mozart era la estrella polar entorno a la cual giraban las otras dos (la osa menor y la osa mayor) [Bach y Schubert]”. Lo que a sus oídos distingue a Mozart del resto, es la unidad de lo celeste y lo terrestre en una forma (musical), es el amor que puede reconocer en ella: la variedad asombrosa y la coherencia que encierra su forma, la convierten en una “música del amor” (*Dank des Preisträgers an der Verleihung des W. A. Mozart-Preises* [Agradecimiento del galardonado con motivo del Premio W. A. Mozart], tomado de FA: 23).

(algunas piezas de Mozart inspiraron más tarde algunos de sus escritos). Pero ya en los años de la enseñanza secundaria aparece su otro interés fundamental: la literatura. “Por amor a la poesía alemana empecé mis estudios de filología” (*Unser Auftrag*, tomado de FA: 24). En la Universidad descubrirá la literatura alemana y con ella a Goethe.

“Pero yo no estudié en Viena música sino germanística, y lo que allí aprendí... fue poder ver, valorar e interpretar una forma (Gestalt), digamos la mirada sintética (en oposición a la mirada crítica de Kant y a aquella analítica de las ciencias naturales). Ese percibir la forma yo se la debo a aquél que no cesó... de ver, crear y valorar formas vivientes (lebendige Gestalt): Goethe. A él yo debo este instrumento decisivo para todo lo producido después” (*Dank des Preisträgers an der Verleihung des W. A. Mozart-Preises*, citado en FA: 24).

Será sobre todo el *tratado sobre las plantas* de Goethe lo que le llevará a la idea de “forma viva”. Observando la morfología de las plantas descubre Goethe el movimiento, la metamorfosis de las formas y del mismo hombre. “La morfología se fija en la certeza de que todo lo que es, también debe darse a entender y mostrarse. Nosotros dejamos valer este principio básico... hasta la expresión espiritual del hombre. Lo emplearemos también para lo que tiene de figura... La figura es algo que se mueve, que deviene, que transcurre” (*Metamorphose der Pflanzen*, Goethe: 1807, citado en Azcuy, 1998: 27). Balthasar lleva a cabo la transposición de este concepto de figura a la teología¹³¹.

La Gestalt es como la “estructuralidad del evento” (DST: 15), la coraza en la que puede tener lugar la transformación, manteniendo el *ser* y la unidad del *todo*. Pero en la medida en que supone la tensión entre el ser y su apariencia y entre el todo y la parte, ella misma tiene ese carácter de evento: implica una asociación a un momento y espacio concretos en los que se da esa tensión, un <<aquí y ahora>> propio del encuentro entre el sujeto que conoce y el objeto conocido. La tensión entre ser y aparecer sólo surge en este ámbito dialógico del encuentro. El aparecer de algo sucede ante alguien, aquí y ahora, y a pesar de las partes que configuran ese aparecer, la figura se percibe como una unidad, la cual a su vez no es accesible sino por las partes que la componen. Por eso, la

¹³¹ “Cuando Balthasar habla de Gestalt hay que pensar en la opción que él hace por Goethe, frente a Kant y su visión trascendental” (nota del traductor, en Af: 52). La clave interpretativa de sus obras es siempre la figura cristiana, cuyo arquetipo es Cristo, en él se concentran las características fundamentales de la Gestalt.

buena percepción de la figura permite ver más allá, no sólo la forma inerte y quizá inexpresiva para el ojo objetivista o demasiado analítico, sino también el significado, el *fondo o el ser* que duerme en esa forma hasta que el sujeto la encuentra; y no sólo la forma fragmentada, desvinculada de todo, sino también el *todo* del que forma parte. Así por ejemplo, lo que el sentido musical de Balthasar percibía al escuchar el “terceto de la despedida” de la Flauta Mágica, era no sólo una forma musical, sino más allá, un significado profundo, la expresión de un amor, y por otro lado no sólo la pieza aislada sino el conjunto de la historia a la que remite, el origen de ese amor quizá y también su destino. Todo ello sucede en una tensión gozosa en la que el sujeto presta su subjetividad al objeto y el objeto se despliega en la conciencia subjetiva, apareciendo así su *ser-siempre-algo-más*. El concepto de forma sólo tiene sentido por tanto en un contexto dialógico que remite a un movimiento de expresión y receptividad, de donación y aceptación. El mismo esquema dialógico que rige entre yo y tú (por tanto de libertad, unidad y diferencia) vale para la relación entre sujeto y objeto, y precisamente lo dialógico es lo que distingue la forma dramática de otras formas también usadas para el teatro, como la lírica (donde prevalece el mundo del sujeto) o la épica (donde se cuenta lo que ya ha ocurrido como si se tratara de un objeto)¹³².

Balthasar muestra este concepto de forma, abierto y dinámico, en un artículo temprano, *Persönlichkeit und Form* (1952), donde la plenitud, determinación y acabamiento propios de la forma griega encajaban con el carácter de indeterminación y libertad propias del concepto moderno de personalidad; el punto de convergencia entre ambos era la “formación o educación” (*Bildung*). En la formación de una personalidad se dan cita libertad y forma, es decir, decisión junto a la determinación o forma que la decisión implica, aunque en realidad la forma sea requisito ineludible para todo movimiento. Como vamos viendo, la forma apunta en todos sus significados hacia la noción de drama (DST: 14).

Drama. Se puede decir que el drama está como latente en Balthasar junto al concepto de forma, aunque aparece explícitamente años más tarde en sus conferencias y escritos¹³³, su intuición acerca de la figura es originalmente dramática: su carácter

¹³² “En oposición a la lírica, que ‘recuerda’ el mundo y las cosas, y a la épica que lo actualiza y ‘fija’, la dramática lo ‘proyecta’: su existencia está orientada y tendida hacia aquello que ‘quiere’ y que por ello ‘juzga’ al considerar ‘algo con vistas a un orden preestablecido’ (Td 1: 333 y Szondi, 1994: 87-88).

¹³³ En su tesis doctoral *Apocalipsis der Deutschen Seele* (1930) se reconocen trazos de los *Prolegómenos* (1973), el primer volumen de *Teodramática*. Entre 1946 y 1947 da conferencias sobre la dramática de lo

dialógico, su apertura, su ser-para-otro, parecen conferir a la figura un telón de fondo dramático, que la constituye esencialmente como un acto de entrega. De hecho, “la *Teodramática* fue concebida todavía antes que la *Estética* y sus raíces se extienden tal vez más profundas y lejanas. En todo caso Balthasar la llevaba más dentro del corazón” (Heinrici, en *Communio*, 1989: 382).

Pero lo específicamente dramático lo toma principalmente del poeta y dramaturgo francés Paul Claudel¹³⁴. Los años de Teología en Lyon (1932-1936) le abren a la literatura de los grandes poetas franceses entre los cuales encuentra a Claudel y sobre todo su obra maestra *El Zapato de raso*, que Balthasar tradujo al alemán seis veces y que le acompañó toda su vida: tanto forma como contenido en esta obra, son representativos de su comprensión de la forma dramática. El retorno repetido a este drama, las múltiples traducciones y el *Postfacio* (*Nachwort zur deutschen Übertragung*, en Claudel, 1965: 351-383) que escribió sobre ella son muestra del gran significado que encerraba para Balthasar.

Las obras de Claudel tienen un rasgo distintivo: la acción de cada figura afecta de modo central al conjunto del drama, cada una tiene una misión específica que tiene que ver con el destino de todos, por ello uno de los temas fundamentales de Claudel es la ofrenda, porque cada uno, con su acción, sirve al destino de todos o lo malogra. Formalmente, esto se traduce en un espacio y tiempo dramáticos inmensos, lo cual hace muy difícil la representación teatral de sus piezas.

Nosotros podemos reconocer aquí una polaridad constitutiva de la forma del hombre: la relación entre individuo y comunidad. Las misiones de los personajes de Claudel son siempre singulares y al mismo tiempo universales, cada una de ellas es un vínculo en medio de la obra entre el significado del conjunto de la pieza y las acciones singulares. Esto, que ocurre de una forma u otra en todo drama, en Claudel es característico. De su teatro toma Balthasar la idea de la “mutua referencia social de los papeles”: la diferencia entre el yo (actor) y el papel (personaje) (*ser-aparecer*) es inseparable de la diferencia entre el yo y los otros (*individuo-comunidad*), que también

cristiano (Heinrici, 1989: 356-391); en 1950, en una carta personal menciona que ha “estado meditando acerca de la escritura de una ‘dramática’ filosófica, con la acción y el evento en el centro”, y en 1952, el artículo *Persönlichkeit und Form*. Desde sus primeros escritos, Balthasar había buscado algún modo de privilegiar lo ‘existencial’ sin por ello tener que someter o destruir las formas conceptuales o ‘esenciales’ (DST: 13).

¹³⁴ Dentro de la lírica de Claudel destaca *Cinco grandes Odas* (1910), pero su obra de madurez son los grandes dramas, *El zapato de raso* (1929/1992) y la *Anunciación a María* (1912/1991) entre los más importantes. En ambas, la ofrenda y la transformación en ella del *eros* en *ágape* es el tema fundamental (Paul-André Lesort, 1963/1970 y Td 1).

tienen un papel singular¹³⁵. La particularidad de cada uno adquiere su valor y consistencia en el tejido social, en el que “únicamente puede realizar su libertad a favor de todos”:

“El teatro de Paul Claudel, [está] determinado por su metafísica de la mutua interferencia de todas las figuras del mundo... Hay un momento de soledad, por incomunicabilidad, en cada papel... pero estos papeles solitarios configuran una única representación, en cuyo movimiento reciben su sentido” (p. 246).

Para Claudel, en el drama encuentran todas las figuras su común-uniión gracias al horizonte infinito que las envuelve: Dios mismo es para el poeta francés ese horizonte, que recoge la singularidad de los papeles puestos en la escena y les da un significado común, compartido, configurado. Cada uno encuentra su ser en este drama que libera un espacio inmenso para la acción.

β. La unidad

Llegamos por fin a la unidad de las polaridades, tanto la fragmentación como la reducción son evitadas gracias a una “y” misteriosa que, situada entre el ser y la acción, siempre pone movimiento y apertura en la forma y forma y cierre en el movimiento. Entre Gestalt y drama, entre ser y acción, espacio y movimiento, etc., no hay unidad sin un vínculo: el *amor*, que es lo único capaz de llevar cada polo a la otra orilla, *dando* a luz de nuevo el ser (*mostrándolo* y *diciéndolo*)¹³⁶. A simple vista, decir que el amor es el motivo último de la forma dramática puede parecer una frase incomprensible, porque el concepto “amor” es usado en tantos sentidos, que al llegar al contexto filosófico, aquel puede resultar muy abstracto. Paradójicamente, *amor* es algo que no se corresponde, al igual que la identidad personal, con ninguna impresión concreta (como

¹³⁵ En *Art poétique* “es el parentesco entre nacer y conocer (*naître* y *connaître*), dos verbos que se corresponden en griego y en latín, lo que fascina al poeta: precisamente por el origen común de su nacimiento y por la determinación de sus caracteres individuales propios mediante fronteras comunes, pueden los seres llegar a conocer algo de sí mismos y de los demás” (Td 4: 388).

¹³⁶ El título *Forma y Amor: Un estudio metafísico sobre la trilogía de Hans Urs von Balthasar*, es expresión de esta centralidad. El amor es lo que resplandece en el bien que se hace, en la forma que se muestra y en la verdad que se dice, es el fondo último de las figuras o formas. “Sólo en ese ‘et’ la libertad y necesidad de cuño cosmo- o antro-po-lógico coinciden en y más allá de sí en la gratuidad positiva, presente y unificante del amor como tercera vía: *esse est actus amoris*: el ser se expresa y es porque sí” (FA: 298).

buscaría Hume) y sin embargo sólo a través de las experiencias concretas espacio-temporales de la existencia, podemos tener conocimiento de él. Esto es, se precisa de un contexto que podríamos denominar dramático, porque supone un encuentro personal “aquí y ahora” con la forma dada, ya que es en este encuentro personal donde aparece el amor como luz de sentido que hace comprender los significados en las formas. Una vez aclarada la imposibilidad de la *lógica* racionalista de aprehender el amor (pues necesitamos *diálogos*), se puede descubrir la “y” *del drama* en diversas formas: por ejemplo, el movimiento que constituye a una familia como tal (la forma de una amistad, de una relación de trabajo, de una comunidad de vecinos, de un barrio...) ¹³⁷, más allá del vínculo biológico de la sangre, se puede describir fenoménicamente por sus comportamientos, pero más allá, éstos son expresión de un sentido, que a través de los años y los espacios se perfila como amor. En contraste, el movimiento que tiene por motivo el odio no sería para Balthasar auténtico movimiento porque el ser que se conforma con él, consiste en una ausencia de forma, una desvinculación y fragmentación del ser ¹³⁸.

Cada acción en la que se sale de sí infundamentadamente, sin-sentido, en favor del otro, se concreta una forma de amor y el amor va dando así una forma unitaria. Las múltiples diferencias alcanzan la unidad en última instancia en virtud de un salto que identificamos como *amor*. Hay acciones cotidianas que aparentemente no realizan la unidad de nada y que podrían quizá recordar a todo menos a una expresión de amor, sin embargo cada una de estas acciones (tan insignificantes como pueda ser lavarse las manos, abrir una puerta, comer...) forma parte del inmenso drama de la vida, que tiene un sentido, y ese “formar parte” las convierte en realización, en mayor o menor medida, de ese sentido. Por tanto no se trata de establecer niveles (<<acciones de primera y acciones de segunda>>) y aunque está claro que no todas las acciones tienen la misma trascendencia en la vida ni nos configuran con la misma intensidad, sin embargo lo que

¹³⁷ La dramaticidad de la forma se ve más claramente en una forma relacional, dialógica, porque ahí el movimiento (libertad, decisión, entrega) resalta más, por eso nos ceñimos a las formas que los hombres configuran en ellos mismos o entre sí (una familia tiene una forma peculiar, un equipo de fútbol otra, etc.), sin embargo Balthasar propone la Gestalt como drama y también una estructura formal de lo dramático, porque toda forma alberga un movimiento hacia fuera de sí, hacia lo otro distinto de sí (el movimiento entre sujeto y objeto es dialógico en este sentido). La estructura formal reside por su parte en los elementos diferenciados, cuya individualidad o identidad personal abre un espacio de libertad para el movimiento dialógico. Balthasar sostiene finalmente que el ser es fundamentalmente amor, de ahí que considere el ser como esencialmente dramático, porque consiste en este mismo movimiento de dar y recibir, presente en distintos grados y de diversas formas en cada ente. “*Forma y amor* son los momentos originarios en los que el ser *es* en la trilogía... El todo acontece en el ‘et’ de forma y amor” (FA: 298).

¹³⁸ “Un sistema de la mentira es tan imposible como una comunidad de odio, ya que comunidad supone siempre amor, en cualquier forma que sea” (TI I: 199).

aquí se quiere poner de relieve es que en todas ellas se puede dar ese salto del *sin-sentido*, por el cual tiene lugar el acontecimiento de *decir sí* a la situación concreta, sí al drama, sí a la forma y sí al ser (este decir sí puede implicar un *no* cuando se va contracorriente o se lucha por un cambio, pero esto no puede hacerse sin aceptar primero mi situación personal en ese cuadro: este reconocerse y asumir la situación en una decisión que conduce las cosas más allá, eso es para nosotros “afirmar la vida”). Si se mira más allá de la acción concreta, sin evadirnos de ésta, se puede ver mejor el contorno de esa acción, su forma y su significado. Ambos se iluminan mutuamente sobre el fondo de sentido último.

“Cuando se despierta la conciencia del propio ser y de ser libre, surge automáticamente un sí espontáneo y sin reservas a la realidad donada. El que pronuncia este sí, se sabe potenciado desde alguna parte, obsequiado con el sí del ser. En realidad existir es algo precioso. Lo que importa ahora es renunciar a ampararse tras una cierta ceguera para el valor originario del ser, una enfermedad llamada positivismo y que proviene de no ver en lo real más que un dato incuestionable que está ahí” (Td 2: 262).

En este decir sí, realiza el yo un acto de libertad, por el cual no sólo está uno como <<sitiado>> por las circunstancias cotidianas, a veces agobiantes, sino que puede realizar en cada acto la unidad de sí: no se puede elegir la situación concreta sin elegirse a uno mismo en ese acto de libertad, porque *yo* soy el que la afirma y la conforma. El acto de salir de sí a su encuentro supone ya un reencuentro con el propio yo, más inmediato que la reflexión más profunda y más exacta que pueda hacer sobre mí mismo. El amor, sin ser irracional, puede ir más allá de lo estrictamente racional, por eso ante los callejones oscuros de la vida, se puede volver a encontrar en virtud de estos saltos al <<vacío>>, el sentido de la existencia, se puede reencontrar el yo perdido, podemos vislumbrar -quizá sólo por un instante- nuestra propia forma sobre este fondo, que aparece en los momentos concretos, dramáticos, en los que el yo actúa. Amar la vida es ya, antes de que nos demos cuenta, amarse a sí mismo.

“Tan pronto como la dirección del develamiento del ser excede al yo para realizarse en el tú... el *logos* del ser se transforma en *diálogos*... aparece también el amor como la definitiva interpretación de todo movimiento” (Tl 1: 198).

El diálogo vuelve así a aparecer como fuente de sentido, es como el embrión de la forma dramática del amor, porque la capacidad de dar este salto dramático al vacío del sin-sentido del amor y de realizar así un acto libre, eligiéndose ahí a sí mismo simultáneamente, no sucede a partir de la nada, sino que este sin-sentido (como “causa” de una acción) se da siempre como *respuesta*: alguien ha despertado en mí ese movimiento (lo vimos en la configuración del yo en los diálogos madre-hijo), y proceda de quien proceda esa especie de llamada a la existencia, a estar en mí mismo para responder, siempre es interpretada como interpelación personal. Recordemos la situación original: “mi yo es amado, es digno de amor para mi madre, y mi respuesta no puede ser otra que la entrega de este yo con todo cuanto encierra” (CAD: 42).

En la conjunción de *Gestalt* y *drama* se encuentra concentrada la filosofía de Balthasar (elementos no tomados de la filosofía, sino de la literatura, que tampoco usará sólo para el estudio propiamente filosófico, sino principalmente teológico¹³⁹). Nosotros descubrimos en esta unión la forma que venimos buscando desde el principio (ni sustancialista ni pura apariencia fenoménica) y que sólo cada yo puede configurar (*mitgestalten*) de modo singular, personal, teniendo a la vez que ver con el conjunto del que es parte. La forma dramática permite por tanto la unidad y la diferencia entre las polaridades ser y aparecer e individuo y comunidad que nos acompañan desde el *Acto I*. Por último, la unidad íntima de *Gestalt* y *drama* hace que en el drama haya un aspecto formal que es necesario contemplar para comprender bien el todo de la imagen dramática y la concepción de identidad que de ella se desprende, y que en la forma haya evento, característicamente dramático, que desorganiza y rompe aparentemente la forma.

Las connotaciones que cada uno encierra parecen haber entrado en contradicción en la Modernidad y aún hoy resultan ambos conceptos difícilmente conciliables. Nos referimos al carácter de límite que percibimos cuando pensamos en el concepto “forma” y al carácter de libertad que percibimos en el concepto de “movimiento” o de “drama”. Taylor sostiene que en la Modernidad surge este conflicto como resultado del

¹³⁹ La forma es esencial a la Revelación, porque si Dios no se hubiera mostrado bajo formas concretas, el hombre no hubiera tenido noticia de él. Pero una forma que se quedara en una manifestación y percepción meramente estética, no habría logrado su fin, porque la configuración del mundo seguiría ajena a dicha Revelación al no poder tomar forma libremente en respuesta a esta misma. Sin el drama divino-humano no hay forma, sin la forma no hay drama, teniendo en cuenta que tanto la forma como el drama tienen su origen en Dios, pero si faltase cualquiera de los pequeños papeles dramáticos de las criaturas, la forma que constituye el drama resulta incompleta, *deforme*. La trayectoria de la idea de drama y el puesto central de la *Teodramática* en su obra maestra, la *Trilogía*, son muestra de que en la unidad de estos dos conceptos se encuentra concentrado su pensamiento.

objetivismo y la consiguiente razón desvinculada que ya vimos¹⁴⁰. Nosotros interpretamos esta oposición como el conflicto moderno entre forma y libertad, que sintetizamos así: <<donde hay forma no hay libertad, por tanto para que haya libertad es necesario desvincularse de todo límite, de toda forma>>. Pero Balthasar muestra la unidad entre aspectos que parecían inconciliables a partir de esa “y” misteriosa: una vez más, en el amor, el límite se convierte en espacio de libertad y la libertad entra en una forma, precisamente para llevar a cabo la decisión tomada por amor. En el amor, la forma se *transforma* en espacio para la ruptura, para la decisión, la novedad y la entrega, y la libertad se hace “presa” de aquello que quiere, a lo cual se vincula por medio de la acción. Incorpora en cada nuevo movimiento libre una forma particular, personal, que dispone al sujeto para un nuevo movimiento¹⁴¹. Por eso, elegimos la forma dramática como forma meta-antropológica por excelencia, porque reúne espacio y movimiento, determinación y libertad, finitud e infinitud, haciendo posible reconocer una figura humana singular. Terminamos con la cita suficientemente elocuente del comienzo del epígrafe, donde se definía drama como “acción de significado definitivo dentro de un marco finito” (Td 4: 83).

Resulta significativo que Balthasar recoja al final de su vida, en el *Epílogo* (E), todo lo expuesto en la trilogía pero en esta ocasión desde el punto de vista de la unidad, del *unum*. La unidad del ser, siempre polarizada en sus diferencias, es un espacio para la libertad y el amor. “A partir de la polaridad del ser, con su diferencia ex-presiva y constitutiva, surgirán las demás manifestaciones del ser: el mostrar-se (*pulchrum*), el dar-se (*bonum*), decir-se (*verum*) del ser” (FA: 6). El bien, que constituye el contenido esencial del dar-se, de la acción donante, se coloca en la situación paradójica, máximamente dramática, del encuentro entre libertades: el individuo que vive en medio de una comunidad necesita algo para *ser*, algo que no puede obtener sino siendo donado libremente por otro, esto es, el dar-se de la otra persona, de los otros. El amor aparece

¹⁴⁰ “La razón desvinculada y autorresponsable ha tendido a dar crédito a una visión del sujeto como un yo no situado, incluso puntual... pero esto no es sólo una visión equivocada del hacer humano, sino que no es en absoluto necesaria como soporte de la razón y la libertad autorresponsables... En una orilla están quienes sostienen los ideales de la razón y la libertad autorresponsables... antropología desvinculada... En la otra orilla están quienes protestan contra esa perspectiva un tanto desecada y que, por tanto, piensan que han de rechazar por completo esos ideales de la razón y la libertad” (Taylor 1996: 536).

¹⁴¹ He podido comprobar personalmente la falta de sentido o la contrariedad que el título *Forma y amor* causa en algunas personas. <<El amor no tiene forma (no puede y no debe)>>, este es el sentir general que se contrapone a este título. Nosotros intentamos decir que el hombre necesita una forma precisamente para ser libre y libre para amar. Sin la forma ¿dónde veríamos el amor, cómo tendría lugar o qué podría decirse de él? Sobre la relación entre forma y amor según Balthasar se puede leer un capítulo dedicado a explícitamente a este tema: “El amor como forma” (en Af: 115- 127).

así como lo “absolutamente imposible y absolutamente necesario al hombre” (A: 436), en tanto que no se lo puede dar a sí mismo. En esto radica lo dramático, en “el riesgo de estar juntos” (Td 2: 181).

“Llegamos a la conclusión paradójica de que el hombre, en todo estadio de su vida... tiene un derecho al amor, sin el cual no sería en absoluto hombre, sino niño lobo; tiene, pues, un derecho a lo que no puede ser obtenido por la fuerza, sino sólo concedido en libre autoentrega. En tanto que la persona siempre vive en comunidad, hay una forma de poder (y violentabilidad) frente a lo que es esencialmente inviolentable: el amor” (E: 64).

El *teatro* aparece como el “sitio” donde se representa esta dramática mundana, donde se ve reflejado que la unidad que genera el amor, no está exenta de tensiones, sino que las diferencias se radicalizan pero para abrir un espacio a una unidad nueva: la unidad dramática.

“Lo exigido puede rechazarse por buenas o malas razones. En ambos casos tiene su origen la dramática que se desarrolla entre libertades humanas, desde el pequeño drama familiar hasta el drama total de la historia universal. El teatro es el sitio donde se representa esta dramática (como espectáculo, tragedia, comedia), con la indicación siempre incluida de que el espectador por su parte es compañero de actuación en el drama de la vida” (E: 64).

c. El símbolo teatral

La forma dramática ha sido caracterizada hasta ahora como surgiendo de la vida, puesto que las formas de la existencia muestran una tendencia dramática: en sus tensiones (Acto I. I), en lo dialógico y su culminación en la acción (Acto II. I), incluso en un espacio dramático muy parecido a la escena teatral (Acto II. II. a). Pero el teatro no es sólo *un modo* de ver la existencia, sino que podemos reconocer esta existencia como esencialmente dramática gracias a que tenemos una “realidad” llamada teatro que nos devuelve esta imagen dramática de nosotros mismos y de nuestro mundo. Debido a esa ambivalencia del teatro consistente en ser representación o parábola y a la vez ser “real” (no sólo porque se actualicen unas acciones en el escenario, sino porque revela

una verdad sobre la existencia, sobre cómo somos, cómo hemos sido o cómo podríamos llegar a ser), Balthasar lo toma como símbolo donde encuentra rasgos de la existencia humana conformados como una Gestalt. Su proyecto es teológico, por eso los *Prolegómenos* constituyen el material con el que presentará el teodrama. Es decir, el símbolo teatral es para Balthasar símbolo de la existencia, y lo es en última instancia porque lo es del teodrama (<<en Dios mismo hay drama>>, por eso nuestra existencia, que tiene lugar en el ser de Dios, es fundamentalmente dramática; esta es la tesis central de TD)¹⁴².

La exposición de la *forma dramática en von Balthasar* tenía que pasar necesariamente por el *teatro*, pues es la estructura clara que le permite identificar un drama en la teología, con su espacio, sus personajes (Td 2), su acción (Td 4) y su último acto (TD 5). El teatro es el *espejo* que permite a nuestro autor reconocer el *teodrama* y, por tanto, el drama humano que se desarrolla en él. Y el teatro es presentado como espejo de la existencia misma en virtud del fondo que deja ver tras de sí, pues si fuese una mera identificación no aportaría ninguna imagen válida, nada lo acreditaría, sería una copia de lo ya conocido, sin embargo no es así: gracias a la distancia entre la realidad y la representación, gracias a que ésta no se limita simplemente a contar lo que ocurre en la existencia sino que se interna en una dimensión de idealidad, puede abrir un espacio a la libre expresión de un contenido más grande y a su libre interpretación por parte del espectador, dentro de los objetivos que marca la escena. Sólo sobre ese fondo de sentido proporcionado por un horizonte más amplio, se puede reconocer el significado justo de la imagen ofrecida en la escena. El teatro en cuanto imagen, es también por tanto *transparencia* de ese fondo. Del mismo modo que el fondo sólo es accesible por medio de las figuras, las figuras sólo se comprenden gracias al fondo que el cristal de este espejo deja traslucir¹⁴³.

A partir de los *Elementos de lo dramático* (pp. 251-461) (segundo movimiento explicativo del *Instrumental dramático*) donde Balthasar despliega en su forma y

¹⁴² Respecto a la “parábola teatral” (Td 1: 16, 46) aclara Balthasar que “el instrumento conceptual de la dramática mundana puede ofrecer una precomprensión, pero de ningún modo una comprensión adecuada. Sigue siendo imagen y parábola... La mayor semejanza en la analogía debe impedir también aquí toda aplicación unívoca” (p. 22). Repetimos una vieja idea ligada a la analogía de la imagen teatral: el hecho de que el drama humano sea parte del teodrama, no impide en Balthasar que el drama humano sea autónomo y se pueda caracterizar como drama, pues el autor “no habla, ha entregado lo que se habla... Las palabras habladas en el drama de ningún modo deben ser tomadas como emanaciones del autor” (Td 1: 271, citando a Szondi, 1994: 19). Veremos en seguida la figura del autor, pero baste esto de momento para decir que, en Balthasar, el “autor” no resta libertad a los personajes ni autonomía al conjunto de la obra, sino más bien es el presupuesto de dicha libertad.

¹⁴³ La metafísica como meta-antropología encuentra en el teatro su imagen más rica y completa.

contenido lo teatral, nosotros podemos comprender dos cosas fundamentales: el *drama como Gestalt*, y descubrir en esa Gestalt la forma y el contenido íntimos de la existencia como un drama¹⁴⁴. Por último, en la figura del actor se concentrará la forma unitaria, cuajada de desdoblamientos, del yo único e irrepetible.

*α Drama y existencia*¹⁴⁵

Existencia como drama a la luz del teatro. Las tensiones experimentadas en el teatro responden a otras análogas en la existencia. Para ver esto, comenzaremos preguntándonos *por qué* el hombre va al teatro. Lo que el espectador busca y experimenta en ese espacio intermedio entre la realidad y la idealidad, nos revela rasgos de su propia situación en el mundo, de sus propias tensiones existenciales. Mirar primero al teatro nos permitirá arrojar luz sobre la forma de la existencia caracterizándola como drama, pero no como un modelo impuesto externamente sino como alcanzado desde dentro, como su forma esencial.

Siempre ocurre de nuevo el mismo fenómeno: allí donde hay libertad y diálogo hay drama, allí donde hay un espacio para las diferencias y se coloca lo interpersonal en el centro, surge lo que se conoce como teatro. Es sorprendente que siga existiendo el teatro sin cambios formales esenciales desde sus orígenes, y que con acentos estéticos distintos (Abirached 1994: 16) se ponga siempre de nuevo en escena una trama en el *espacio liberado por las diferencias*¹⁴⁶. Como veremos, cuando los cambios - en la historia del teatro- han afectado a la esencia de lo dramático, ha desaparecido lo teatral propiamente dicho. Aunque hay excepciones¹⁴⁷, la pregunta por lo teatral no ha tenido mucho eco en la filosofía y pocos se interrogan por el hecho “estrafalario” de que algo como el teatro siga existiendo.

¹⁴⁴ “Hay que recorrer también el camino contrario, el que hace surgir el teatro de la existencia humana y lo caracteriza en sus peculiaridades” (Td 1: 251).

¹⁴⁵ Este epígrafe está basado en el capítulo *Drama e iluminación de la existencia* (Td 1: 251-259), que precede a la exposición del instrumental dramático.

¹⁴⁶ El estudio de Abirached “pretende dar cuenta de las coordenadas del teatro occidental que se han visto sometidas al trabajo de la historia, sin que la historia haya prevalecido en contra de ellas”. La representación de “las acciones de los hombres”, “la distancia con lo real” y “la referencia a él”, las “imágenes con significado”, el “modificar... la mirada del espectador sobre la vida, las cosas y la gente”, “que el papel preexista al actor”, un espacio “metafórico” y una temporalidad “arbitraria”... son algunas de las características constantes del teatro al menos hasta el siglo XVIII (1994: 16).

¹⁴⁷ “Hasta ahora la filosofía se ha ocupado del teatro tan poco como la teología... Hay excepciones...: Hegel, Nietzsche, Simmel, Marcel, Gouhier y otros ha reflexionado sobre los aspectos filosóficos del drama, del proceso teatral, y sobre todo del actor” (Td 1: 14).

“¿Por qué el teatro? ¿Para qué? ¿No es un anacronismo que siga en vida un caso raro, ya anticuado como un viejo monumento o una costumbre estrañalaria?... ¿Tiene el escenario un verdadero lugar en nuestra vida?... Un hombre camina a través de ese espacio mientras otro lo está mirando, esto es todo lo que se necesita para una acción teatral” (P. Brook, *Der leere Raum*, 1970, citado en Td 1: 76).

Encontramos una posible respuesta al *porqué* del teatro desde el punto de vista del espectador:

1. Cada vez que sale una obra en cartel, del otro lado, en el mundo real, ocurre algo que no puede resultar ajeno ni al propio teatro -pues de este movimiento depende su continuidad- ni tampoco a la filosofía. La ignorancia, el aburrimiento, el deseo de ser distinto... son motivos que empujan a ir al teatro¹⁴⁸, y en todo caso el espectador “espera” ver algo y “ver representado algo más que lo cotidiano archisabido”. Una vez en el teatro, el espectador decide si dejarse arrastrar por lo “real” que allí se representa o mantenerse en su mundo, demasiado real a veces como para poder conmoverse por una ficción (decisión nunca del todo consciente pero sin duda libre):

“La mirada fascinada sobre sí misma no es una mirada a lo ya conocido desde siempre, a lo que aburre, sino la mirada de la esperanza, algo que hay que experimentar de principio a fin. Y esto por medio de la acción representada. Pues la acción es sustitutoria: tiene que prestar un sentido a la acción del hombre ignorante desde el nacimiento. Al ritmo de la acción realiza el hombre sus dos funciones inseparables: ser un espectador y un co-intérprete en la representación de la existencia” (pp. 296-297).

De esa particular “actualización de la existencia” se espera la consumación de un significado definitivo, ahí radica la primera tensión entre drama y existencia y que ya describimos como la diferencia entre finitud de la representación y significado infinito (ello recuerda a la definición de drama que da Balthasar: “acción de significado definitivo a partir de un marco finito”). La tensión entre lo que se sabe y lo que se puede llegar a saber por medio de la obra, tiene su origen según Balthasar en un rasgo que ha estado presente desde el origen del teatro: la pregunta humana que busca una “respuesta

¹⁴⁸ “El hombre se aburre y la ignorancia le afecta desde su nacimiento, sin saber cómo comienza y cómo acaba; por eso va al teatro” (P. Claudel, *El trueque*, citado en Td 1: 295).

divina”¹⁴⁹ (una respuesta de otra índole a la de la realidad que ya conoce, en cualquier caso una respuesta que no puede obtener ni de sí mismo ni del mundo).

2. “Para que tal tensión [entre la finitud y lo absoluto velado y desvelado en ella] pueda entrar en la representación, tiene previamente que encontrarse en lo que constituye la existencia; ésta tiene que dar... ocasión de que sus planteamientos encuentren en alguna parte un ‘ver’, una ‘solución’ satisfactoria” (p. 252). Para el espectador resulta vital este “ver”, pues necesita esas respuestas para poder conocerse a sí mismo (distancia *ser-aparecer*). Así se dan en el espectador simultáneamente “una alegría” por la transformación de sí mismo en la acción que los actores representan y una “curiosidad por lo que surgirá... de esa transformación” (p. 253). El escenario, con su distancia respecto a la vida, le permite ir hasta el mundo irreal que ha surgido en el escenario y volver desde él a su vida¹⁵⁰, quizá transformado en alguno de los héroes que allí se representan, quizá en alguno de los traidores, en el <<pobre>>, en <<la madre solícita>>, en el <<avaro>>... Si está atento, en todos ellos puede descubrir algo de sí mismo.

“Este gusto puede ser descrito también como la tensión teatral que se forma a partir de la síntesis de ambos elementos; el componente de tensión propio de la existencia por salir de sí misma para encontrarse en esta proyección y alcanzar su propia huella, y la tensión acerca de lo que a uno le sucederá con ello, es decir, lo que a uno le saldrá al encuentro desde arriba y desde fuera” (p. 253).

3. El teatro también ofrece una unidad entre *yo y los otros*: en el actor, el espectador puede ser otro distinto, puede hacer suyo lo que *no es* (todavía), puede ser quien no es, pero sin anular la diferencia, sino en una unidad dialógica. Decíamos que la comunidad es imprescindible para que haya individuo y el teatro muestra esta realidad de la mutua interdependencia de los individuos a través de la reciprocidad de los papeles, y el espectador que lo ve es remitido inconscientemente a su propio ser dialógico, a ese estar constituido por la palabra y la acción de los otros al igual que por la propia.

¹⁴⁹ Balthasar se remonta al origen del teatro en Grecia: “Quedará adherido al trasfondo de toda representación teatral algo de la antigua *hybris* por representar el punto de encuentro entre pregunta humana y respuesta divina en un acontecimiento actualizado por hombres” (Td 1: 252).

¹⁵⁰ “El instinto originario de la vida de contemplarse a sí misma como acción que es a un tiempo sentido y misterio, tampoco llegará a extinguirse ni en los adultos ni en los niños” (p. 76-77).

Por tanto, a la pregunta de “por qué el teatro”, por qué continúa existiendo y por qué es el símbolo de la existencia, podemos responder fijándonos en *lo que nos da*, pues es evidente después de tantos siglos que los hombres recibimos algo del teatro. Y aquí radica el punto en común con la existencia y lo que lo constituye en imagen válida de ésta, como espejo transparente. Lo que recibimos del teatro es algo que no podemos obtener por nosotros mismos, de modo semejante a lo que sucede en la *configuración dialógica del yo*, donde el sentido de la realidad despierta gracias al tú y donde se realiza la unidad entre lo que soy y cómo aparezco, y entre yo y tú. En el diálogo se actualiza originariamente lo que el hombre busca en el teatro: la confirmación de un sentido y descubrirse a sí mismo en ese horizonte. Es paradójico que lo que sólo el propio individuo puede hacer (*ser él*) no pueda sin embargo alcanzarlo por sí solo, que le sea “absolutamente necesario y absolutamente imposible” y que solamente otro pueda hacer que él se tenga a mí mismo¹⁵¹. En el teatro esta función la realiza análogamente el actor. En ambos espacios, escenario y existencia, se descubre una acción dramática que busca la adecuación del individuo a sí mismo (*ser-aparecer*) pasando por las otras tensiones (*yo-tú, real-ideal*).

La polaridad arte-vida. Esta última polaridad es la que permite reconocer en el drama la propia existencia, porque gracias a la autonomía y a la dependencia simultáneas de la representación respecto a la vida, puede el teatro mostrar lo que la mirada, a veces teñida de un falso realismo cientificista, no puede encontrar y que en cualquier caso necesita: una proyección de la existencia y un horizonte de sentido sin los cuales no puede reconocerse a sí misma. “Esta referencia a la vida... salva al drama de la tentación de ser arte por el arte” (p. 257), pero al mismo tiempo, su independencia con respecto a la realidad y la consecuente apertura del horizonte, la constituye en espacio de libertad. Un teatro supeditado a algún interés particular o a un fin ajeno a la obra de arte, como puede ser el servicio a una ideología o a una moral¹⁵², perdería su

¹⁵¹ “En el drama de la acción, por tanto, se encontraría el individuo a sí mismo al encontrar la totalidad; con ello sigue abierta la pregunta: si el punto de fuga de la identidad del yo consigo mismo se encuentra dentro o fuera del mundo empírico, pero al alcance de las fuerzas del sujeto, o si por el contrario en su aspiración sólo puede ser recibido como regalo” (Td 1: 466). Después de todo lo dicho acerca del papel del diálogo en la configuración del yo, parecería absurdo proponer una autorrealización humana “al alcance de las fuerzas del sujeto”, y no como se propone aquí, como algo gratuito, recibido sin fundamento necesario.

¹⁵² “Schiller y Brecht han destacado con fuerza la paradoja de que el escenario, que no debe ser moralizante, es sin embargo una institución moral, no ciertamente por efectos extraños e impedimentos del arrobamiento, sino por la impresión que reciben todos los espectadores de la fuerza explosiva de la elección y del perfume de su eventual rotura” (Td 2: 35).

capacidad de iluminar la existencia. Sólo en la medida en que conserva su independencia, conserva también su capacidad de ser espejo de ésta y de ofrecer algo más que la existencia misma no puede darse¹⁵³, constituyéndose en “un ensayo para la libertad” (p. 258).

“Cumple su función ética y social con la mayor fidelidad cuando no pretende reglamentar inmediatamente la realidad, sino que más bien, en la ‘gratuidad’ escénica del arte, apunta a la ‘gratuidad’... del regalo de la existencia... El arte, por el que ‘nada ha cambiado’ en el mundo real, es, gracias a su libre apariencia, un recuerdo de la verdadera libertad del hombre y una invitación a ella” (Td 1: 258-259, citando a Schiller, *Über den Gebrauch des Chores*, 1827).

Precisamente gracias a esta gratuidad de la escena, a este *sin-sentido*, puede proporcionar un espacio de libertad para la sociedad y para el individuo, que irá a reconocerse en ese espejo transparente, que es a un mismo tiempo reflejo de la existencia y transparencia de un *sentido último*. El teatro como “teatro del mundo” es “más que imagen, en realidad es un ‘símbolo cósmico’, en cuanto espejo inmediato para contemplar la propia existencia” (p. 242).

El teatro se nos ha mostrado entonces como Gestalt, pues en él se descubren las tensiones principales de la forma: *apariencia y fondo*¹⁵⁴ y *el todo y la parte* (muchos elementos distintos configuran una unidad, de la tensión entre unidad y diferencia depende la vida del drama), y también porque sólo aparece como tal en el encuentro entre *sujeto-objeto* (representación y público). A continuación se tratarán los “elementos de lo dramático” (p. 251) para perfilar la forma y el contenido de esta Gestalt que es el drama y así poder reconocer mejor la estructura dramática de la existencia. Entre los elementos que veremos se encuentra uno que concentra y expande lo dramático, el punto de encuentro entre dos mundos, el cruce de tensiones, espejo y transparencia de lo humano, en una amplitud y concreción inigualables: el *actor*.

¹⁵³ Según Hegel, “la acción dramática no tiene sentido más que sobre el trasfondo de un sentido absoluto” (citado en Td 1: p. 72). “La polémica contra el teatro burgués y comercial... muestra que el teatro sigue exigiendo una revelación auténtica de la existencia” (p. 83). El horizonte privado de la representación se da cuando lo que confiere sentido a la escena, lo que le da su movimiento, es un valor muy parcial, que no cautiva el interés de general, por ejemplo, cuando se persigue la “edificación personal o social” o un “proceso pedagógico” (p. 258)

¹⁵⁴ “Mientras ha habido teatro... se ha exigido más al drama: contemplación del ser y sentido de la existencia, no deducible sin más de su curso inmanente, sino irradiando, desde un trasfondo que hace surgir sobre el escenario, la representación bella y apasionante” (p. 301).

β. Drama como Gestalt

*Todo lo que vive, por el hecho de vivir,
tiene forma, y por eso mismo debe morir:
salvo la obra de arte, que cabalmente
vive para siempre, en cuanto es forma.*

Pirandello, Prólogo a *Seis Personajes*

Elementos formales del drama: las dos tríadas

A partir de la tensión principal entre realidad e idealidad propia del teatro, se pueden ir descubriendo los elementos que precisa la ilusión dramática. Sabemos de antemano qué tipo de teatro es el que nos interesa aquí: uno que sea espejo de la existencia y a la vez transparencia de un horizonte último de sentido. Sabemos por tanto que para que esa idealidad, ilusión o sentido, puedan llegar hasta la realidad e insertarse en el mundo del público, se necesita algo más que un autor, pues a pesar de que sin él no hay obra, no se basta a sí mismo para el acontecimiento teatral, ya que se precisa de un encuentro entre sujeto y objeto. ¿Qué otros elementos hacen falta para que la obra ideal del autor se transforme en realidad visible y actual (*sujeto-objeto*), en figura de su trasfondo (*ser y apariencia*) y en unidad de diferencias (*el todo y la parte*)? Lo veremos a continuación.

El teatro, con todos sus elementos, es para nosotros instrumento que ilumina nuestro tema, la identidad personal. Bajo la luz de sus focos, una vez localizados y considerada su propia forma y función, podemos ver cómo el yo va adquiriendo su contorno ante nuestra mirada. El lugar de esta iluminación es el espacio dramático, allí esperamos encontrar al yo-en-relación, autónomo y dependiente a la vez, y al yo-en-acción, con su forma cambiante que nunca abandona el ser del que es expresión. La tesis aquí sería la siguiente: el yo es capaz de reconocerse a *sí mismo* en el escenario (espejo) porque en él puede ir *más allá* con su mirada (transparencia).

Entonces, como instrumento de iluminación, hay que tratar de *la* estructura teatral. Que existe un “*entramado normal*” en el teatro, es algo que ponen especialmente de manifiesto las obras de Pirandello, sobre todo *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello 1921/2001). Teniendo en cuenta que el teatro es una

“realidad fluida y accesible a muchas figuras”¹⁵⁵, es necesario reconocer en estas variaciones las “discrepancias con una norma radicada en la esencia de la pieza teatral” (Td 1: 254-255). Esta obra plantea precisamente la ruptura con la norma: el autor ha puesto en marcha un drama a cuyos personajes no quiere prestar “el molde real estético sobre el escenario”, por ello los pone en escena en cuanto rechazados. El auténtico drama que se representa es el de esta negativa del autor, que los personajes desconocen. Ellos quieren representar su propio drama y esto se nos ofrece en primer plano como el contenido fundamental, pero en realidad la obra que están representando sin saberlo es la voluntad del autor de no ponerlos en escena, “el drama de andar en busca de autor” (Pirandello 2001: 67, *prefacio*): “ni los personajes *quieren* dejarse representar para obtener su verdad escénica, ni los actores *pueden* prestar su realidad vital a estos papeles que no quieren aceptar la idealidad que les presta el autor”. “Precisamente la disonancia en que cae este drama revela el entramado normal que lo hace posible” (p. 255).

“Tan grande es esa confusión como perfecta la íntima ley de orden que, obedecida en todo, vuelve clásica y típica mi obra y veda cualquier palabra sobre su catástrofe” (Pirandello, 2001: 75, *prefacio a Seis personajes*).

Este “entramado normal” del drama ha sido presentado por Balthasar en dos tríadas: la de la **producción** y la de la **realización**. Han aparecido ya aludidas en diferentes momentos, ahora se trata de verlas juntas para destacar su unidad y su diferencia.

Tríada de la producción (*Trias der Produktion*). Se compone de *autor*, *actor* y *director*. Estos preparan lo que ha de venir después, son por tanto el fundamento del potencial realizador de la obra escénica. La creatividad de la representación de una obra no reside en la improvisación sino precisamente en la capacidad de entrar libremente,

¹⁵⁵ Balthasar pone como ejemplos de discrepancias del entramado normal la *improvisación* o el *happening* (donde “se borran las fronteras entre la sala espectadores y el escenario”, donde “el espectador... co-actúa, toma parte como autor y hace visible lo que desea ver”, rompiendo así varios de los requisitos del espacio dramático según Szondi), el “*drama leído*” (donde “el autor... domina todo el campo y ha engullido al actor y al director”) y la *adaptación* por parte de un director que se erige como “centro superior”, “fuerza a los actores a entrar en su concepción” y aleja la obra de su concepción original (p. 254-255).

con forma <<propia>>, en la forma esbozada previamente, es decir, en prestar una realidad creativa a la idealidad que el autor a su vez ha prestado.

1. *El autor*. Es la “instancia responsable” de la unidad del drama. Como ya hemos visto, a él remiten las diferencias entre la finitud de la representación y su significado infinito y entre el actor y su papel, pues tiene que existir una instancia que previamente haya decidido la configuración de las escenas y de los personajes –o así lo percibe inconscientemente el espectador- (p. 246). Se destaca por tanto su “primado ontológico” en la obra frente al actor y al director (pp. 260-261). Pero en él no sólo reside la unidad original que luego será desdoblada en múltiples figuras sobre la escena, sino que también le corresponde llevar a la unidad las contraposiciones que él mismo ha hecho surgir en su imaginación. Debido a ello el autor se caracteriza por una “máxima apertura y amplitud de espíritu”, porque necesita introducirse en todos sus personajes pese a sus antagonismos para, desde la singularidad de cada uno, hacerlos coincidir en una trama que los conduce a todos a un final común (p. 263). Para ello ha de “alienarse” en sus personajes¹⁵⁶, tiene que abandonar la unidad de su espíritu (su concepción unitaria idealista) para entrar en cada una de sus figuras singulares, llevándolas “desde la unidad a la unidad”. El autor es también un gran realista precisamente porque es idealista y viceversa: él tiene que hacer verosímiles las figuras sacadas de su imaginación y para ello se sirve del “conocimiento de la realidad”, “se somete a la naturaleza” (p. 261). Por último, el autor se oculta tras la representación, pero precisamente este estar oculto le hace estar accesible a través de la representación: los actores son los que realizan el “superencargo” del autor (Stanislavski, 1938/1986), que más allá del encargo del papel, constituye el “horizonte de sentido que engloba el papel”¹⁵⁷. Pero tanto al encargo como al superencargo, les es posible entrar en el ámbito de la realidad (en la actualización de la representación) gracias a la libertad con la que los actores lo llevan a cabo¹⁵⁸. El autor ha establecido una distancia, ha creado un texto y quizá unas acotaciones, pero todo ello lo ha hecho con vistas a la representación que

¹⁵⁶ “No hay creación dramática sin una cierta alienación del autor dramático a favor de los seres a los que da vida” (G. Marcel, *Influence du Théâtre*, citado en Td 1: 261).

¹⁵⁷ Se dan los ejemplos de Dostoievski (“lo divino y lo diabólico en el hombre”), Tolstoi (“el esfuerzo hacia la propia perfección”) y Chejov (“la lucha contra el estancamiento de la existencia burguesa”) (Td 1: 270). Stanislavski exigía a sus alumnos que tuviesen presente, además del papel, el “superencargo” que este representa: la intención última del autor. Es uno de los ejemplos del arte de Stanislavski del ir del análisis a la síntesis y de la síntesis al análisis para lograr la representación acabada (Stanislavski, 1938/1986).

¹⁵⁸ “Desde esta apertura los papeles son siempre nuevos e interpretables de otro modo según la fuerza creadora del actor, para introducirlos en su ‘superencargo’” (p. 270).

él no puede llevar a cabo por sí mismo, necesita de la creatividad de unos actores y de un director.

2. *El actor*. Se considera parte de la producción porque tiene que encarnar el papel antes de la realización, de modo que, llegado el momento de la presentación ante el público, la tensión existente entre él mismo y su papel no sea percibida y aparezca en cambio la fusión de personaje y actor en una única figura. Sin embargo el actor también forma parte de la realización, situándose así entre dos esferas: debe responder de su papel primero ante el director y luego ante el público, que no espera verle a él sino al personaje que debe encarnar y al superencargo procedente del autor, de tal modo que el horizonte que da sentido al conjunto de la representación aparezca al actuar.

3. *Director*. “El actor singular (y la suma de los actores singulares) no basta para personificar la idealidad del drama en su unidad indivisa; es necesaria una instancia nueva que, de modo creador y peculiar, traslade la unidad ideal a la unidad real; el *director*” (Td 1: 254). Durante el tiempo dedicado a la producción de la obra, éste ha de mediar entre el autor y el actor, por eso su campo de trabajo está en los ensayos y luego desaparece¹⁵⁹. Pero esta primera mediación del director está ordenada a la segunda mediación entre el autor y el público, pues él se hace responsable de que la obra sea llevada adecuadamente al espacio de la representación sin que cambie esencialmente la idea original del autor. “La dirección depende íntimamente de los dos extremos que hay que integrar” (p. 286), por eso tiene que mostrar a los actores el objetivo común a todos que el autor propone, pero debe respetar al mismo tiempo su creatividad, “pues en caso contrario caerían en las manos del director” (Stanislavski, citado en Td 1: 287). Para cumplir su tarea mediadora “en cierto modo debe desaparecer como figura para estar presente en todos como medio y atmósfera” (p. 288).

Pero estos tres primeros elementos no configuran por sí mismos una obra, se precisa de un “espacio mayor”: la escena, en la cual se da cita la segunda tríada de elementos.

¹⁵⁹ ““Los ensayos son una lucha por la unidad’ [E. Reiche] de modo que en el resultado no pueda encontrarse ninguna tensión... en la *première* (representación), el director ha cumplido su obligación y puede marcharse, quedan los actores y, en la interpretación de éstos, el autor” (Td 1: 289).

“Esta producción sólo tiene sentido y justificación dentro de un espacio espiritual mayor: la escenificación tiene lugar para un público, y el interés último del público no se dirige exclusivamente a la obra concreta..., sino a algo que espera encontrar en esta representación” (p. 259).

Tríada de la realización (Trias der Realisation). Está constituida por *representación, público y horizonte*.

1. *Representación.* La realización tiene lugar en la representación, que es el momento del encuentro entre el autor, los actores que encarnan figuras y significado, y por último el público. “Todo el trabajo preparatorio está referido a hombres que nada más saben que en alguna parte se dan esos trabajos y esfuerzos, y a partir de un determinado momento, el título de la obra” (p. 293). La representación es por fin la actualización de un camino concreto de libertad, el que el autor ha pensado y el director ha llevado a la escena, por eso, como decía Szondi, su tiempo es el presente (<<sucede aquí y ahora>>) y la historia surge al ritmo de las relaciones interpersonales, sus diálogos y acciones, de tal forma que el curso fundamental de la acción y sobre todo su final, se atribuya a las decisiones de los personajes.

2. *Público.* La representación presupone un público para que ésta “alcance sus objetivos”. “Quien asume un papel existencial diverso del propio, sólo tiene sentido si alguien lo ve y lo reconoce como esencial y logrado” (p. 293). El público parece cumplir una función pasiva en la representación, sin embargo su actividad es esencial para la escena: su receptividad activa, valida o invalida la representación, para lo cual tiene que aceptar y “creer” de algún modo lo visto, de tal modo que sea arrebatado hacia el escenario y al acabar la función pueda decir en calidad de testigo: “es así”¹⁶⁰. Los grandes actores perciben esa actitud del público y así pueden valorar si se ha consumado la comunión con la sala o no¹⁶¹. Ya hemos visto por qué el hombre va al

¹⁶⁰ “The response we make when we “believe” a work of the imagination is that of saying: this is the way things are. I have always known it without being fully aware that I knew it. Now in the presence of this play or novel or poem... I know that I know it... Of all the arts the theatre is best endowed to awaken this recollection within us – to believe is to say ‘yes’” (1957: vii-viii). El público como testigo es tratado por Abirached ampliamente en el capítulo *El personaje y su testigo* (en 1994: 79-87).

¹⁶¹ Esta unión entre representación y público a través del actor se ha expresado incluso en “categorías eróticas” (J. L. Barrault, citado en Td 1: 293). Las descripciones de algunos actores sobre sus sensaciones al actuar apuntan en este mismo sentido del diálogo que se establece entre actores y espectadores. Madame Bartet dice: “Yo entro en comunión inmediata con la sala, siento con total precisión si simpatiza conmigo o se me enfrenta; si sospecho que no ha sido suficientemente ganada, me esfuerzo físicamente para ganarla plenamente. Cuando la sensación alcanza un punto culminante, el público aparece homogéneo... pero si mi papel me domina sólo a medias, percibo los más pequeños movimientos en la sala” (Binet, *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot*, 1897, citado en Td 1: 294).

teatro y se señaló la tensión ante la expectativa y el no saber cómo sucederá la acción decisiva debido al carácter libre de las acciones (“merece analizarse el hecho de que podamos examinar o leer con nuevo interés grandes dramas, aunque conozcamos su desarrollo y desenlace”). De esta libertad participa el espectador que es “arrebatado” por lo que allí ocurre y “llega con el actor a unas decisiones (conocidas ya de anteriores representaciones)” (p. 337). El público se ofrece también a sí mismo, como el actor, y juntos se arriesgan en un proyecto (la obra) que no han creado ellos mismos, el público presta su inteligencia, su sensibilidad, y el actor se presta a sí mismo para hacer aparecer aquello que el público espera. La *esperanza* es la actitud fundamental del público, que acude para “ver” algo, no lo que ya conoce, sino algo *nuevo* por descubrir. “¿Habrà en realidad algo que ver?” se preguntan los espectadores, y alguien dice “que aquí, si esperamos con paciencia, al final se abrirà el teatro” (L. Tieck, *Un Prólogo*, 1896, citado en Td 1: 299).

3. *Horizonte*. “Se ha aludido a cada instante a la presencia irrefutable de un horizonte, delante del cual se representa la acción dramática y hacia el que se refiere la finalidad del autor” (p. 300). Este horizonte ha variado mucho según las épocas, los autores o las obras, pero algo se constata a lo largo del tiempo: que el puro “entretenimiento” o lo “comercial” en el teatro termina sucumbiendo y se vuelve siempre de nuevo a abrir paso un teatro de horizontes más amplios, pues “en todos sus periodos álgidos... se le ha exigido más al drama” (p. 301). Bien en una tragedia o en una comedia, en cuanto “suceso público”, el teatro ha de presentar algo de interés común, lo cual es problemático en nuestras sociedades divididas en múltiples ideologías y actitudes distintas ante la existencia. Parece sin duda hoy más difícil que en otras épocas ganarse al público, pero aún así este horizonte sigue exigiéndose y sigue representándose¹⁶². “El teatro no tiene ya ante sí una sociedad unificada, como la del barroco... A pesar de todo, tiene por sí mismo la capacidad de establecer situaciones intensas e inevitables que descubren al hombre y le dirigen la pregunta ineludible: ¿quién es verdaderamente él, este ser en terrible finitud?” (p. 309).

¹⁶² “Precisamente cuando el teatro, en cuanto institución pública, se hace convencional, provoca inmediatamente la oposición: sea la de un autor, la de un grupo teatral o la de un público, que se une para provocar algo distinto y que no se deja despachar con horizontes sucedáneos o con reduccionismos acordados” (p. 302-303).

Contenido del drama: muerte y lucha por el bien

De acuerdo a la distinción entre forma y contenido, corresponde pararse a reconocer el contenido esencial de la Gestalt del teatro. Los aspectos formales del drama (los elementos de lo dramático) tienen que adecuarse a aquel contenido que se transmite por su medio. De esta adecuación depende la obra de arte (Hegel, *Estética*, citado en Szondi 1994: 82). No se pretende hacer un listado de temas dramáticos, sino captar desde la naturaleza de lo teatral lo que allí tiene lugar, por eso tan sólo señalaremos las coordenadas entre las que acontecen los más variados temas, tan ilimitados como posibilidades tienen las situaciones existenciales de las personas. Este marco temático se sitúa entre la finitud y el fin, es decir, entre la muerte y la lucha por el bien¹⁶³.

1. Finitud y muerte.

Emily: *¿Comprenden los hombres alguna vez
la vida mientras la viven en cada uno,
cada uno de sus instantes?*
Director: *No. Los santos y los poetas tal vez.
Pero hasta cierto punto.*

Thorton Wilder, *Nuestra ciudad*

Ciertamente la representación, al igual que la existencia, tiene un límite inexorable: la función acaba en el tiempo previsto y la vida termina en la muerte, normalmente imprevista.

“Si el drama se instala de modo tan estricto en los límites de espacio y tiempo, ello se debe en último término a que detrás de la finitud de la acción se encuentra la finitud de la vida y de las decisiones que en ella acontecen. La muerte está latente detrás de todo el drama” (Td 1: 357).

Esta finitud de la representación nos presenta cada instante con un valor absoluto, puesto que este instante es el *ahora o nunca* de la acción dramática, porque el

¹⁶³ Balthasar los trata explícitamente en dos capítulos: *Representaciones de la muerte* y *La lucha por el bien* (Td 1: 357-461).

tiempo pasa y no vuelve, y cada momento está anudado al tiempo de todos. Lo estremecedor en lo que respecta a la existencia, es que habitualmente pasa desapercibida la importancia del instante concreto. Nos resulta fácil comprender esto en un contexto dramático donde cada acción tiene su tiempo y su espacio inalterables. Pero también en la vida real podemos verlo, por ejemplo cuando sólo se tiene una hora para hacer lo que requeriría cuatro, o en periodos especialmente intensos a la espera de algo sumamente importante, como el tiempo previo a la muerte de un condenado o cuando el tiempo que se puede pasar con la persona amada es muy limitado... en estas situaciones, cada gesto y cada palabra, incluso cada cosa que ocurre adquiere un significado mucho más intenso del habitual, cada cosa parece tener entonces su tiempo y su espacio y nos resulta fácil recordar los detalles mucho tiempo después. Pero este valor del presente no lo da entonces sólo la finitud del tiempo, sino el fin hacia el que se avanza por esa senda finita. Sin un sentido final en el que cada momento se ve implicado como el ahora o nunca de su realización, la acción individual y concreta no tendría interés, pues ¿qué importaría una forma u otra de la existencia (un acto u otro, una palabra u otra) si en definitiva nos dirigiéramos a la nada? En el drama se unen la *finitud* del tiempo, finitud negativa, como un *no poder continuar*, y el *fin* del tiempo, que otorga a la finitud la positividad del tiempo en cuanto que hay *algo* que realizar.

“En su angostura horizontal-temporal y en la obligación de consumir ahí coherentemente una acción hasta su desenlace, el drama hace visible (en metáfora) el sentido de la finitud humana en general, y en ella también un momento vertical de infinitud” (p. 333).

La importancia de cada individuo y acción singulares se sitúa en este marco entre la finitud y el fin de carácter infinito, que irrumpe por medio de la acción (Thorton Wilder ha sabido destacar como nadie esta importancia en su teatro¹⁶⁴). Creemos que la cuestión decisiva con respecto al misterio del tiempo es ésta: ¿qué valor tiene cada

¹⁶⁴ Thorton Wilder ha mostrado como dramaturgo la importancia e intensidad del tiempo a partir de la muerte. En su obra *Our Town* (1957), Emily regresa por un día a la vida y puede contemplar desde su situación actual de muerta la vida que ha vivido, pero estaba “ciega”, pues no se daba cuenta del valor de cada momento. Ella pregunta al director: “¿Comprenden los hombres alguna vez la vida mientras la viven en cada uno, cada uno de sus instantes?” Director: “No. Los santos y los poetas tal vez. Pero hasta cierto punto”.

instante de la vida, que aparentemente se pierde y se desvanece hundiéndose en el pasado?¹⁶⁵

Pero precisamente la fuerza del drama reside en que el fin de la acción no se sitúa sólo al final como algo que se alcanza o no, y que no da sentido a lo concreto de cada momento más que abstractamente por un acto de reflexión. La importancia de la acción consiste más bien en la acción por sí misma, porque es ella la que hace aparecer el fin desde dentro de cada escena, no como un *telos* lejano, sino como la presencia *aquí y ahora* de lo último. Al igual que el sentido de la realidad emergía en el diálogo entre yo y tú, el sentido de la obra emerge en cada escena a partir del diálogo dramático. El drama capaz de mostrar el *todo en el fragmento*, hace que cada decisión aparezca como crucial, remitiendo al final de la obra y a su principio, por el carácter definitivo de cada acción¹⁶⁶.

Por tanto, si “el tiempo está esencialmente determinado por las constelaciones y sumas de decisiones personales y sociales, de las cuales sólo una parte es empíricamente constatable” (Td 1: 249), la finitud del drama y la muerte no tienen la medida esencial del tiempo, sino las decisiones de cada instante. El tiempo y el espacio dramáticos son absolutos (Szondi) porque cada instante es decisivo en la carrera hacia el final, el final está de algún modo ya en el instante, por tanto el tiempo del drama no puede ser otro que el presente (el espectador no puede anticiparse y colocarse abstractamente en el futuro situando toda la importancia de la acción en el final, como restando importancia a lo que ocurre entre medias, ni puede situarse en el pasado donde la acción ya ha ocurrido, pues lo que interesa es la decisión actual). Fuera de lo actual lo que queda es el punto de vista de un narrador que nos cuenta <<lo que sucedió>> (Szondi 1994, ver *El teatro épico de Brecht*, p. 124, y *El Yo épico como traspunte*, p. 148).

En la existencia, salvando todas las distancias con el teatro, la identidad personal de cada uno adquiere importancia a la luz de la finitud de la existencia y a la luz del sentido. No es casualidad que la pregunta por el sentido aparezca en todos los autores importantes que hemos visto. El sentido, la identidad personal y la muerte van siempre entrelazados, incluso en Parfit. Sin pretender dar aquí ninguna respuesta determinada, es preciso hacer notar que sólo a la luz de un sentido último se podrá decir que la identidad

¹⁶⁵ Balthasar se adentra con profundidad en el misterio del tiempo en uno de sus libros: *Das Ganze im Fragment* (1963/1990). No nos podemos detener en el problema del tiempo, tan sólo se señala como una de las cuestiones relacionadas de modo central con la identidad personal y cuya importancia hemos podido intuir al hablar del tiempo de la narración y del tiempo de la acción.

¹⁶⁶ “El mismo Stanislavski ha recalcado que cada momento de la obra ha de contener todo su pasado y su futuro” (p. 338).

personal *sí* importa, pues el individuo y cada acción aparentemente insignificante, cae en la nada de la muerte y en la indiferencia si no existe al menos la esperanza de realizar algo de significado absoluto¹⁶⁷.

2. *La lucha por el bien.*

Este significado absoluto sólo se puede medir por una norma y esta norma es para nosotros el bien. Pero la norma no está clara muchas veces, ni objetiva ni subjetivamente y en cualquier caso sólo tenemos acceso a un juicio sobre la norma válida, a partir de la comunidad, donde se pueden dar un sin fin de conflictos en torno a lo que cada uno cree que “se debe hacer”. En este espacio *dramático* del yo que se ve obligado a decidir (yo-acción) y decidir en relación con otros (individuo-comunidad) sobre la base de una norma (relativo-absoluto), se encuentra el otro contenido fundamental del drama como Gestalt: “el bien que se escurre”.

“El objetivo de la decisión es siempre el bien. Pero mientras vivimos, éste está graduado; tiene un punto de fuga que, aun inalcanzable, indica... la dirección de la aspiración; y un punto concreto de parada a lo largo del camino que es ambicionado como lo mejor posible en esa situación” (Td 1: 399).

La libertad, propia del drama, introduce una *tensión en las tres polaridades básicas* implicadas en la acción: yo-acción, yo-otros (individuo-comunidad) y relativo-absoluto (porque en su decisión, cuyo objetivo es el bien, aspira a lo mejor, pero su punto de acceso a ello no es otro que la situación actual relativa y finita).

1. *Yo-acción*. En primer lugar la acción exige pasar de la indeterminación a la determinación y mientras dura la acción, esta tensión no es superada definitivamente, entre otras cosas porque la situación actual del hombre siempre es ambivalente y su decisión siempre es tomada desde un punto de vista que, a pesar de toda su exactitud y su posible acertada panorámica, no puede ser el punto de vista total. La verdad según Balthasar es perspectivista, no relativa, de tal modo que cada uno ve una parte del todo

¹⁶⁷ Thorton Wilder dice de su propia obra *Our Town*. “It is an attempt to find a value above all price for the smallest events in our daily life” (1957: 12).”

desde su situación particular¹⁶⁸ (Tl 1). 2. *Relativo-absoluto*. Se plantea entonces el conflicto entre la norma objetiva -que se intenta tomar como guía- y la norma subjetiva¹⁶⁹, pero ni una ni otra son muchas veces claras: “el hombre casi siempre se encuentra en la jungla de los bienes y valores relativos e intenta con una brújula interior abrirse paso hacia lo absoluto” (p. 400). 3. *Yo-otros*. Finalmente, la decisión no está entre el bien para mí y el bien en sí, “como si el hombre pudiera elegir abstractamente entre el ‘bien en sí’ y el ‘bien para él’, sino en la implicación de ambos puntos de vista que resulta de la comunitariedad, del carácter dialogal de la existencia” (p. 401). Si alguien aspira al bien en sí no lo encontrará fuera del choque con las libertades de los otros, “con su entorno o contra él”. En cualquier caso las relaciones sociales no le ahorrarán nunca el tener que decidir, siempre le quedará un margen de libertad: “el testimonio de la existencia a favor del bien que se divisa en medio de los conflictos es siempre posible, incluso en la impotencia” (p. 403).

d. El actor como forma dramática¹⁷⁰

¿Quién soy yo? La pregunta nos ha llevado a buscar el modo o la forma de adecuar las diferencias que encontramos en este ser que considero como mi yo, pues detrás de las mil máscaras que llevamos, todavía hay alguien que busca *su* máscara, que quiere realizar algo en la vida y que considera su existencia valiosa o inútil. Es decir, a pesar de la multiplicidad de sus formas e incluso de huir de toda forma (no

¹⁶⁸ “La perspectividad de la verdad no es una perspectividad provisional que mediante una intensiva información, una especie de recorrido profundo en el campo de la verdad (como lo intentó Hegel en su *Fenomenología del espíritu*) pueda suprimirse y sintetizarse progresivamente en un punto de vista total... Hay que esforzarse por satisfacer simultáneamente, lo mejor que se pueda, las dos exigencias que Nietzsche estableció a este respecto: considerar las cosas de modo cada vez más decidido y personal, decidido y responsable, y, no obstante, intentar verlas nuevamente a través de las perspectivas de diferentes personas” (Tl 1: 184).

¹⁶⁹ “Sin que tengamos que desarrollar en este momento una ética filosófica, se puede deducir de las obras dramáticas con bastante claridad que cada uno de los bienes realizables a que se aspira se encuentra rodeado, atacado y relativizado por otros bienes y valores”. “La ambigüedad objetiva” se da en la multitud de posibilidades de la elección y la “libertad subjetiva” se encarga de hacer la elección aún más incierta: la dramaticidad aparece ligada a la libertad desde el momento en que el hombre puede decidir libremente qué valores seguir, qué norma escoger (Td 1: 400).

¹⁷⁰ Este último punto tiene tres referencias básicas: 1. *Los tres elementos de la producción*, especialmente b. *El actor y Los tres elementos de la realización* (Td 1: 259-309), 2. *La crisis del personaje en el teatro moderno* (Abirached 1994) y 3. *Diccionario de Teatro* (Pavis 1998), que servirá como guía en algunos términos principales, será casi siempre como una segunda fuente que venga a confirmar lo afirmado por los otros dos.

determinándose por nada, viviendo el momento sin ningún criterio de elección más allá del primer impulso o del utilitarismo inmediato) se intuye que detrás hay *alguien*.

Persiguiendo esta identidad hemos encontrado en el *espacio dialogal* un ser-en-relación y un ser-en-acción, perfilándose ya el contorno de una figura que no se dejaba determinar ni como objeto ni como sujeto, y que no podía quedar fijada en un solo principio. El diálogo superaba la unidad reduccionista en una unidad dialógica del yo, cuya forma requería un ser-en-acción, como expresión del fin del diálogo: la donación mutua.

La forma dramática constituye el acabamiento de esa forma dialógica, porque el espacio entre yo y tú tiende por sí mismo a ampliarse, de tal modo que cuando el yo se descubre a sí mismo interpelado personalmente, se desencadena un proceso de configuración del yo que incluye un *espacio representacional*. Su nombre lleva la marca de una tarea que se encuentra entretejida en el conjunto de la comunidad (individuo-comunidad), comunidad que no sólo es necesaria para la misma acción sino también para testificar la validez de su sentido. La pretensión de universalidad debe ser siempre puesta a prueba en la comunidad, el teatro es en este aspecto un gran laboratorio donde se ensayan propuestas de existencia, de libertad y de sentido.

Tenemos que llegar ahora hasta el final del embudo del teatro: la *forma dramática del actor*, que será aquí la mayor concreción de la forma dramática. El actor parece tener un cometido dialógico, pues a través de él ha de consumarse algo, tanto dentro de la representación (en el ser cada personaje para los otros, para poder llegar al último acto) como a través de ella (en el ser palabra del autor que se comunica al público). En él podemos contemplar una identidad personal. La importancia de esta última concreción de la forma dramática en el actor, se ve reflejada también en la *Teodramática*, donde el Hijo de Dios constituye el arquetipo de la imagen del actor¹⁷¹.

La unidad perfecta entre actor y personaje es imposible para el actor¹⁷² como es imposible para el hombre la unidad perfecta entre su ser y aparecer. Sin embargo este *no poder coincidir* es en primer lugar para nosotros una diferencia positiva, posibilidad de diálogo permanente, por tanto de darse, movimiento que le permite mostrar, decir y

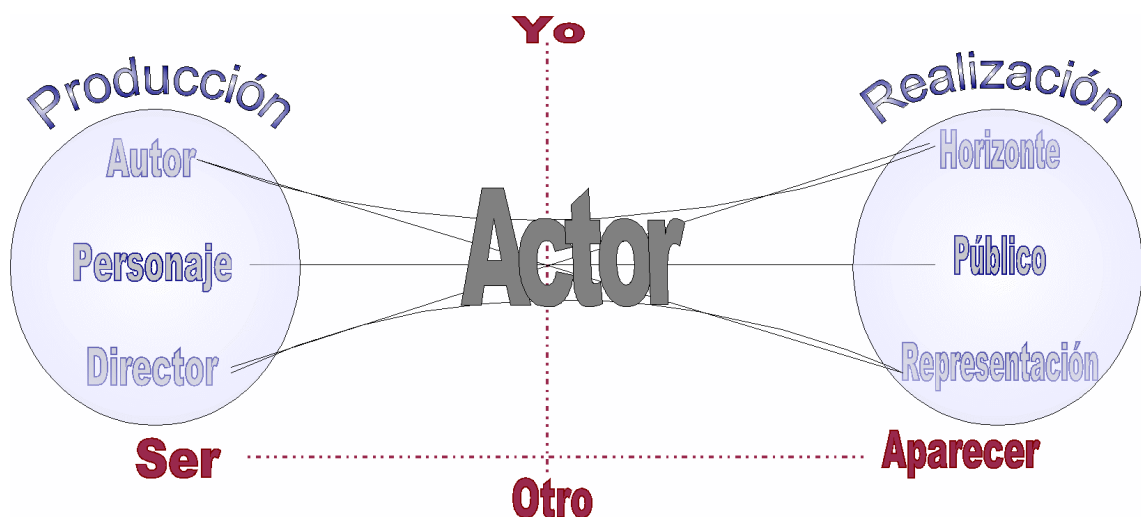
¹⁷¹ La forma dramática por excelencia sería el Hijo (Actor del Teodrama), pues por su acción se abre el espacio de la representación a otros muchos. En él se radicalizan todas las diferencias propias del hombre (los polos se distancian infinitamente) y al mismo tiempo parecen encontrar su unidad perfecta. Cristo ha sido siempre caracterizado como aquel en quien persona y misión coinciden: él es el encargo del Padre y el encargo es él, sin perjuicio de su libertad divina.

¹⁷² Significaría por ejemplo, que el actor de Hamlet fuese él mismo Hamlet, o que fuese él mismo la idealidad que representa (según lo explicado en Td 1: 244-246 acerca de las diferencias entre yo y papel y entre representación finita y significado infinito absoluto).

realizar su ser. De este modo, la posibilidad de ser alguien consiste básicamente en la posibilidad de la entrega y la posibilidad de la entrega depende de que haya otro diferente: tanto el espacio como la dirección y el significado, emergen del diálogo. Para caracterizar la forma dramática del actor es preciso contemplar a éste en su contexto, es decir, como cruce entre las dos tríadas de elementos. Por eso veremos primero al actor en el espacio dramático para luego poder contemplar su interpretación en el espacio de la representación.

α. El actor en el espacio dramático

El espacio dramático es el que conforman las dos tríadas de elementos. El actor se encuentra en este espacio, por tanto, forma parte de la producción y de la realización, y aunque la producción tiene su tiempo y lugar en los ensayos y la realización en el marco de la representación, ambos espacios son dependientes uno del otro como ya hemos visto. Queremos comenzar por el espacio dramático como contexto principal del actor, porque desde esta amplitud podremos acercarnos con mayor acierto a la figura del actor en su campo de acción propio, la representación, hacia donde van dirigidos todos sus esfuerzos. Veamos un esquema gráfico de este espacio que nos ayudará a comprender la relación dialógica de todos los elementos (unidad y diferencia) y el espacio de libertad que ahí se genera.



El personaje. Como se puede ver, en este esquema hay un elemento nuevo que no aparecía en ninguna de las dos tríadas pero sin embargo está siempre en las dos, aparecerá junto al actor en una unidad y diferenciación no habituales, sirviendo a la actualización de la obra del autor: se trata del personaje. Inseparable de su intérprete, el personaje se constituye también en centro de las tríadas, es la palabra singular del autor que el actor encarnará y que el director ajustará a la pluralidad del resto de figuras y a la concreción del espacio y tiempo escénicos, y es por otro lado aquello que el público recibirá como un pedazo de idealidad insertado en la realidad, pues no es el actor el que aparece como <<vivo>> para el espectador, sino el personaje. Este extraño ser entre dos mundos se deja definir por las concreciones y la creatividad de una persona real, para poder así aparecer ante el público e introducirse en su mundo con una palabra nueva pronunciada desde otro mundo. El actor, que es la forma que nos ocupa, sigue siendo el centro mediador de esta palabra en tanto que se identifica con ella (Abirached 1994, sobre todo Capítulo I, acerca de la *teoría del personaje*). Dicha identificación plantea algunos problemas ya en el ámbito teatral, pero desde el punto de vista existencial supone el mayor de los problemas planteados hasta ahora: ¿realmente hay un papel?, ¿qué papel es este?, ¿quién lo decide?, ¿cómo se puede ser libre dentro de un papel? Estas preguntas tendrán una respuesta única para cada uno desde su propio espacio dramático, el cual no se descubre hasta que se entra en él con la actuación. La paradoja está servida desde la misma polaridad entre yo y papel. La analogía será el modo de trasponer lo válido para el teatro, como válido para la existencia, teniendo en cuenta que “cuanto más atinadamente se destaquen las analogías, tanto más definitivas se mostrarán las diferencias” (G 4: 36).

Actor: mediador de diferencias. El espacio dramático es un espacio de *unidad* y por ello la primera mediación que el complejo teatral debe procurar es la de la **actualización** del drama del autor en la realidad de la representación (Td 1: 271). El actor es colocado como centro mediador de la primera tensión del drama: *idealidad y realidad*. Sólo a través de él tiene lugar la Gestalt dramática como acontecimiento único en el encuentro entre el público -que contempla como sujeto el objeto en el actor- y el autor -que aporta la idealidad, el horizonte de sentido que se transmitirá mediante su obra-. Pero el público no ha de percibir una representación del personaje sino al

personaje mismo como figura de la realidad. Ahí entra en juego el arte de la interpretación para llevar a cabo lo mejor posible esa mediación entre los dos mundos.

Sin embargo, el espacio dramático, antes de ser espacio de la unidad, es el espacio de las *diferencias*. Esta característica se observa sobre todo en el momento de la producción de la obra, donde se da la “lucha por la unidad”, pero también en su realización, puesto que cuanto más diferenciada sea la función de cada elemento, más podrá tener lugar la actualización adecuada del drama. Es decir, el actor tiene que ser actor, si fuese autor o director, ¿qué transmitiría al público o de qué sería mediador? Precisamente la posibilidad de la ilusión de realidad de la representación¹⁷³ depende de esta diferencia esencial entre la producción y la realización, autor y actor, idealidad y realidad, que vienen a ser formas de aludir a lo mismo. La función del actor es única en el complejo dramático: al igual que el autor no se basta a sí mismo para realizar su obra y necesita de los actores y del director, el actor no puede producir por sí mismo su papel; para que algo tan extraño y admirable como un personaje aparezca en la escena, se necesita previamente un *autor* que conciba las figuras en su diferencia y unidad, desde una perspectiva panorámica que el actor no puede tener¹⁷⁴. Así mismo, se necesita al *director* como mediador entre el significado de la obra y la representación que el actor ha de realizar, pues el actor, que quizá podría llevar a la escena su papel, no podría sin embargo llevar a la escena el conjunto de la obra con sus distintos papeles sin hacer las veces de director, y sin el conjunto, ¿cómo podría realizar correctamente su papel? Terminaría siendo su propia entelequia, pero tan poco real que no serviría para lograr la unidad acabada que una obra supone. De nuevo, aunque haya habido actores en la historia del teatro que hayan sido buenos directores y viceversa, las funciones de cada elemento siguen estando diferenciadas y todas se necesitan mutuamente. El actor tampoco es su *personaje*, como tampoco es el personaje de los otros actores ni lleva a cabo sus papeles. Por último, el actor no es su propio espectador, él no actúa para sí mismo y por tanto no puede reconocer la validez de su propia acción más que en el juicio que un público realiza. El *público* se reconoce en el actor pero también es cierto

¹⁷³ La ilusión de realidad generada en el escenario es una de las características esenciales del drama, es lo que distingue fundamentalmente lo dramático de lo épico. Mientras la narración sitúa lo narrado en el pasado e introduce inevitablemente la sensación de que lo transmitido es un punto de vista, el drama “actualiza”, es decir, hace presente aquí y ahora lo representado, como si apareciese por primera vez en la historia un caso semejante (Td 1: 251 y Pavis 1998: DRAMÁTICO Y ÉPICO, pp. 144-146).

¹⁷⁴ “Hay autores que han interpretado e incluso dirigido sus obras (Esquilo, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Goethe, Raimund)” (Td 1: 254), pero a pesar de ello, las funciones siguen estando diferenciadas, ya que ni el momento de la creación del drama ni el de su realización se suprimen o se reducen uno al otro, a pesar de que los lleve a cabo la misma persona.

que el actor da “fe” a su personaje (Stanislavski) sólo en cuanto otro lo reconoce como tal (Td 1: 293).

β. El actor en el espacio de la representación

Dice Robert Abirached que “únicamente en el escenario encuentra el personaje la materialidad, el signo su significación y la palabra su destinatario” (1994: 14). Esta cita refleja la unidad que sólo aparece en el espacio de la representación, unidad entre la idea y la realidad, entre la figura y el fondo, entre el sujeto y el objeto. El actor es el mediador en cada caso: la idealidad que se encarna en él aparece como significativa para un público porque se hace transparente a la intención del autor. Por tanto, para que haya teatro es preciso que haya materialización del personaje (actor) y que alguien (espectador) atribuya a la acción del actor el significado que tiene¹⁷⁵.

Veamos entonces las tres fases en las que un actor asume un personaje. Para ello tomaremos de Abirached la estructura fundamental de este proceso, por su claridad en el análisis y porque coincide esencialmente con lo que Balthasar dice respecto a la estructura teatral, las diferencias, el concepto de representación y la aspiración del teatro a ser algo más que simple imitación o reflejo de la sociedad; además es interesante y novedoso el punto de vista del personaje que adopta en su estudio. *Encarnar, actuar e interpretar* son los tres momentos por los que ha de pasar el personaje hasta cobrar “realidad” en el actor: “Representan los tres aspectos distintos y solidarios de una misma operación. Ninguno funciona sin los otros dos, y a decir verdad, sólo son separables en función de la comodidad del análisis o las necesidades pedagógicas” (p. 69). Balthasar por su parte, nos ayudará a comprender el problema *psicológico-técnico* de dicha encarnación.

¹⁷⁵ “El teatro se define por esta relación triangular entre el personaje, el actor y el espectador. De la imaginación a su inscripción en el espacio corporal del escenario, del campo de la memoria colectiva al imperio de los signos, el camino pasa por la mediación del actor, que a su vez depende del orden general de la representación: es ahí donde vuelve a cerrarse y encuentra su sentido el complejo ceremonial de la representación” (Abirached, 1994: 14). Aunque aquí no se hable de autor ni de director, estos están presentes en lo que se entiende por significado o fondo que el espectador percibe y entiende. Explícitamente se habla del autor en la última fase de la tarea de asumir un personaje: la “interpretación” (que en Abirached se ciñe a la dimensión de transmisión de un significado por medio de la actuación). En cualquier caso, las teorías de Abirached, de Balthasar y de Szondi, acerca de lo que constituye lo teatral, coinciden en lo esencial: las diferencias son la clave del teatro, pero un actor debe mediarlas para que el público perciba un mundo “real” y testifique su veracidad.

Identificarse. Nosotros llamaremos identificación a este proceso de acercamiento entre actor y personaje, porque aunque “encarnación” se usa prácticamente como sinónimo en este contexto y también es más específico del teatro, Abirached lo usa referido al personaje y nuestro punto de vista es en cambio el del actor. Identificarse parece también un término más cómodamente aplicable a la vida real. Se podría decir que Robert Abirached divide en dos pasos la tarea de identificarse con el papel: primero debe *encarnarse* el personaje (yendo del texto al cuerpo para poder ir del cuerpo al texto) y luego debe *desencarnarse* el actor (“en la medida en que presta realidad al segundo [personaje], se desrealiza perdiendo las cualificaciones que le son propias”). En el personaje se da una “tensión fundamental entre lo real y lo imaginario” (1994: 70-72), lo cual se hace extensible al actor que lo encarna: lo real y lo ficticio coinciden en el actor¹⁷⁶. Su labor se sitúa en el cruce de las dos dimensiones.

Sea cual sea la denominación, la tarea del actor es lograr *parecer que es* el personaje a quien representa, donándole su cuerpo y sus capacidades. Para ello tiene que reconocer la figura del personaje como diferente de sí mismo, como el encargo del que es portador y responsable. “Identificación presupone una no identidad y su mediación” (Td 1: 47). El actor realiza este trabajo de mediar la diferenciación primero en sí mismo, identificándose con el papel de tal manera que, apareciendo el personaje en la escena (y no su propio yo) aparezca simultáneamente el horizonte, tiene que ser figura que deje ver el fondo. Según Balthasar, este trabajo tiene una ventaja y un inconveniente: la ventaja está en el placer y la necesidad de la transformación que es el más general en el hombre¹⁷⁷, pero por otro lado se plantea un “*problema psicológico-técnico*” (p. 275) porque el material que usa para su arte es él mismo, que debe quedar transformado en otro distinto. La pregunta que se suscita es ¿qué ocurre con el yo del actor?, ¿es el papel una máscara superficial o llega a impregnar más profundamente al actor? Responder a estas preguntas podría llevarnos a una discusión acerca de las técnicas de interpretación,

¹⁷⁶ “El personaje de teatro está constituido por elementos llamados a inscribirse en un cuerpo sin dejar de ser ficticios, y en una realidad sin dejar de ser ajenos al mundo cotidiano, psicológico y social” (Abirached 1994: 71).

¹⁷⁷ “El actor... tiene una inesperada ventaja, porque la necesidad y el placer de la transformación (para ser otro distinto del que se es) es el más general en el hombre” (Td 1: 279). “Hay una actitud teatral originaria”: ‘interpretar un papel (no como hipocresía y mentira, sino como comunicación de la vida personal en una forma de expresión que se encuentra como existente y trazada con anterioridad) pertenece a las funciones que constituyen nuestra vida real... Todos nosotros (somos) en cierto modo actores aunque siempre de modo fragmentario” (G. Simmel, *Zur Philosophie des Schauspielers* (1920) citado en Td 1: 271-280).

pero lo que nos interesa más bien, es el hecho de que la tarea de identificarse también nos corresponde análogamente a nosotros.

No obstante, es oportuno presentar los extremos de las técnicas interpretativas, porque ofrecen una idea del problema que se plantea (p. 275): ¿cuál es el mejor modo de interpretar un personaje: abandonar el propio yo, para ser *sólo el personaje*, o afirmar la *diferencia con el personaje*, permaneciendo en el propio yo, distanciado totalmente del papel? En el primer modo se encuentran los actores que prefieren la técnica de la “intuición”, que consiste básicamente en crear el personaje a partir de los sentimientos que éste suscita en el *actor*, para que éstos provoquen a su vez el gesto, la palabra y el movimiento que son coherentes con aquellos sentimientos y así construir la unidad del personaje¹⁷⁸. En el segundo caso se propone el distanciamiento total con el papel, de tal modo que la identificación se logra por medio de una realización fría y calculada, que requiere un gran dominio de todo lo que concierne al yo, para poder hacer aparecer aquello que éste quiera en cualquier situación e independientemente de su estado anímico. El actor se considera en este caso un gran imitador, distanciado totalmente de su papel¹⁷⁹. Esta es básicamente la concepción de Diderot de la interpretación dramática, explicada en *La paradoja del comediante* (1769/2003).

Entre estos dos extremos, la identificación sin distancia y la diferenciación sin identificación personal, hay una tercera vía: interpretar a otro sin dejar de ser yo el que interprete. Identificación y diferenciación se pueden dar simultáneamente si el actor sabe entrar libremente con la materia de su yo en la forma del personaje. El actor debería saber mantenerse en la “paradoja” del arte de la interpretación: “un arte (y por tanto también una técnica), cuyo material es todo el yo corporal, psíquico y espiritual del actor; está dispuesto con todas sus capacidades, también con su sensibilidad, para la obra de arte, para la ejecución de su papel; esto distingue profundamente su arte del resto de las artes que trabajan con material no humano” (p. 277). *Stanislavski* es el mayor representante de esta tercera vía, por la cual el actor crea el personaje a partir del material (del cuerpo y de la imaginación controlada del yo) y a partir de las vivencias del personaje (intuición, sentimiento, carácter), de tal modo que el yo sea material bien

¹⁷⁸ Baudelaire es uno de los principales representantes de esta tendencia. Algunos, “incluso absortos, no pierden el control de su interpretación” (Td 1: 276), como Lucien Guitry: “pierdo la cabeza... preparado para toda emoción y hervor de pasión y de una fría precisión... en una seguridad regocijante” (citado en Td 1: 276).

¹⁷⁹ “Si es él cuando interpreta, ¿cómo dejará de serlo? Si quiere dejar de ser él, ¿cómo captará el punto justo en que tiene que situarse y detenerse?” y también, “Se es uno mismo por naturaleza; se es otro por imitación” (Diderot, 1769/2003).

dispuesto para asumir las vivencias del papel y este papel sea vivificado por las vivencias que suscita a su vez la disposición corporal¹⁸⁰. “La disponibilidad del actor para el papel puede ser experimentada psicológicamente de modos diversos” (las sensaciones parten de él hacia el papel u otras veces del papel hacia él), pero en cualquier caso, “la entrega al papel estará dirigida siempre desde la identificación” (p. 278). Esta es la clave para interpretar el papel sin anular el propio yo y sin dividirse como en una doble personalidad. La conciencia es sólo una, pero el yo puede transformarse en otro porque permanece en sí y puede permanecer en sí también porque se transforma en otro.

También la polaridad *individuo-comunidad* tiene su lugar en el espacio dramático, pues la configuración peculiar de cada uno tiene sentido en relación con el resto. Siempre hay un aspecto común que es esencial para la interpretación singular de cada personaje¹⁸¹.

Actuar. La situación paradójica del actor, entre dos mundos, esconde un segundo problema: el de la veracidad. La clave para dar sentido a esta paradoja está en la noción de “actuación”. Actuar tiene que ver mucho con “jugar”, ambos son una acción libre y gratuita, que no busca una utilidad, pero sigue unas reglas y una lógica, se enmarca en un espacio y tiempo concretos y requiere una movilización de energías (por parte del actor o del jugador). En ambos casos es una “operación fraudulenta”, “sentida como ficticia”¹⁸². Si bien en la encarnación se daba una aproximación entre actor y personaje, en la actuación el actor siente la separación de su papel, ya que la única manera de hacerlo real es *fingiendo*: “el fingimiento es el único capaz de crear la verdad en el

¹⁸⁰ El actor “no ha de aparentar que vive en el escenario, sino existir de verdad; no ha de representar sino vivir” (Stanislavski 1986: 12). Stanislavski propone perfeccionar la técnica interior y la plantea como un “arte de la vivencia”, en contraste con los procedimientos externos de la actuación y la labor teatral mecánica (p. 13). “Mi método se apoya en profundizar en su mutua implicación los procesos internos y externos, y promover el sentimiento por el papel a través de la vida física del cuerpo humano” (Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, citado en Td 1: 278).

¹⁸¹ “El aprendizaje del actor debe ser practicado junto con el aprendizaje de los otros actores... También en la vida nos construimos en nuestras relaciones recíprocas” (Brecht, *Pequeño organon*, citado en Td 1: 285). Es interesante la técnica usada por Brecht de intercambiar ocasionalmente los papeles entre los actores en los ensayos, con el fin de que cada uno reciba de los otros papeles lo necesario para su propia interpretación.

¹⁸² ‘Jouer’ significa tanto jugar como actuar, por eso tiene más sentido en francés la comparación de actuación y juego. Abirached reconoce una gran semejanza entre los dos significados, su principal referencia en este sentido es J. Huizinga (*Homo ludens, essai sur la fonction sociales du jeu*, 1951, en Abirached, 1994: 72).

teatro”¹⁸³. Este desdoblamiento del actor se puede entender como falsedad sin embargo es precisamente en función de esa careta que él acoge libremente, con mayor o menor gusto, el modo en el que puede ser veraz. La *gratuidad* es la actitud que permite explicar dicha acción paradójica: “la gratuidad de su ejercicio [como la del juego] explica el desdoblamiento de quien actúa, que se ve hacer y sin embargo no tiene ningún problema en ponerse en cuestión a sí mismo en ese otro tiempo y ese otro espacio que sabe radicalmente diferentes de su vida” (p. 73).

Balthasar considera que en la actuación se plantea un *problema existencial*: “la existencia del actor se encuentra de este modo en el filo de la navaja”, porque su profesión requiere un cierto exhibicionismo inevitable y un engaño. Debe presentarse a sí mismo haciéndose pasar por otro. Pero al mismo tiempo parece la única manera de hacer transparente el personaje del autor, quedando así en un segundo plano la actitud exhibicionista. Balthasar y otros hablan de la “humildad” del actor¹⁸⁴, en el sentido de que lo que finalmente es presentado es la verdad del personaje, lo único que importa en el escenario, lo único a lo que hay que dar crédito en la representación (Td 1: 281-283).

Interpretar. “La actuación teatral añade al resto de las conductas lúdicas el hecho de que busca iluminar lo real mediante el imaginario, concediendo una fuerza persuasiva a las imágenes que compone” (p. 75). Normalmente se trata de una aclaración de la existencia, un recibir desde el escenario la transparencia de un sentido último que pone el sello del autor en la obra. Este sentido, abierto, no está determinado, pero se requiere de él que ilumine un aspecto de la vida real con una pretensión de universalidad, en la que se puedan reconocer el mayor número de personas, y en la que puedan comunicarse autor, actores y espectadores. Para ello “pide el crédito de un público frente al cual no sabría eludir la cuestión del sentido de su manera de obrar”. La actuación que no tiene su fin en sí misma sino que se destina al espectador, tiene que ajustarse a las exigencias de la comunicación, es decir, tiene que transmitir una verdad, pero en el teatro, esta no se encuentra sino en la intención del autor que es el que contiene la verdad del conjunto de la obra, su significado. “Interpretar es, en su sentido

¹⁸³ Así lo consideran entre otros Diderot y Craig, el cual dice exhorta a sus actores: “ser falsos, falsos, falsos, de punta a cabo; es el único modo de ser verdaderos” (en Abirached 1994: 74).

¹⁸⁴ “Qué humilde puedes ser cuando lo eres; nadie es capaz de ello como tú. A menudo eres de una pureza y generosidad maravillosas. No sólo vives de vanidad y de éxito. Pues en todo momento hay más amor a los otros que a ti mismo, te cambias a ti por los otros... Pero no te tienes por centro sino por ocasión, medio, filtro, hilo de la comunicación” (Louis Jouvet, *Témoignages sur le Théâtre*, 1952, citado en Td 1: 282). También Gabriel Marcel considera al actor como figura estimulante para la reflexión metafísica y religiosa (*Reflexions sur les exigences d'un Théâtre chrétien*, citado en *ibid*).

primario, ‘traducir de una lengua a otra’... En fin, en teatro, es ‘producir, al hacer un papel, las intenciones del autor’... el personaje, encarnado y actuado sólo se hace visible por medio de esta tercera operación” (p. 75). Así como en la actuación resaltaba el problema existencial de la veracidad, en la interpretación resalta el papel mediador-traductor del actor y por tanto la *transparencia* es ahora la función más importante, para que en el actor se vea el personaje y el horizonte de sentido, como fondo que dota de significado a la figura vista. Teniendo en cuenta la importancia de esta cualidad de la interpretación, cabe decir que “el que no puede interpretarse más que a sí mismo, no es actor” (en Td 1: 283).

Sin embargo, a pesar de ser mediador y por tanto transparencia de otro, el actor es ante todo *libre y liberador*. Su acción no consiste en dejar que el papel ocurra en él, de tal modo que él deje de existir para que exista sólo el papel, para que así ya sea sólo pura transparencia. No, el actor tiene que asumir activamente el papel de modo personal, tiene que elegirlo para llevarlo a cabo. La buena actuación exige poner en juego todo el yo, lo cual sólo se puede hacer con libertad. En el teatro, *sólo es transparente el que actúa creativamente*, la interpretación no es unívoca, sino que, dentro de las determinaciones objetivas del papel, está abierto a la creatividad del actor¹⁸⁵. No hay dos Otelos iguales y sin embargo todos ellos pueden transmitir un aspecto verdadero del personaje. “El actor... es un configurador libre”, pero lo es en la medida en que su actuación tiene sentido, es decir, en la medida en que su interpretación está, en relación con la visión del autor, “en una mutua analogía” (Td 1: 274). Por otro lado, *sólo es creativo el que actúa con transparencia*, porque el actor no crea por sí mismo el papel de la nada, su creatividad se realiza en el margen de la diferencia entre yo y papel, ¿qué podría mostrar si no el actor con su creatividad?, ¿a sí mismo quizá? Pero el espectador no quiere ver al actor sino al personaje de la obra del autor, cuya creación comprende ya la comunidad de figuras y más aún, un sentido expresado, común a la obra, que va más allá de un interés particular. El actor no puede desde su posición dar vida por sí mismo a un personaje, para ello depende de otras dos instancias, las cuales a su vez dependen de él. El actor, además de libre configurador, es liberador: “el teatro es... una ceremonia ordenada y lúcida de intrusión del imaginario en las estructuras de la vida colectiva, que las reconforta, las contradice o las trastorna. Es el

¹⁸⁵ “El teatro no comienza sino en el trayecto de la potencia al acto, de la idea a la materia, y este trayecto por definición es plural, puesto que debe ser realizado por sucesivos terceros... De ahí no se sigue que el director de escena y el actor puedan hacer cualquier cosa a partir de la materia prima de una obra, la cual opone siempre unos elementos fijos a la movilidad del escenario” (Abirached 1994: 76).

actor el encargado de dar paso a esta tentativa de ruptura de la realidad” (Abirached 1994: 78). Balthasar presenta al actor como aquel que “por medio de su actividad profesional abre a la sociedad imágenes de libertades posibles (experimentadas por él por anticipado)” (Td 1: 285).

El *público* es el destinatario de la interpretación, pero su función como vimos no es pasiva, sino que debe atender a lo representado y recrear su significado en su imaginación, para así poder dar su veredicto y testificar si la actuación es válida o no¹⁸⁶. Con la recepción por parte del público, se completa el triángulo de la representación: “tan necesario es para el personaje encontrar su doble en el actor so pena de no completarse, como para el actor encontrar un testigo en el espectador, so pena de quedar ineficaz..., fuera de esta relación triangular no hay teatro” (Abirached 1994: 78).

La cita siguiente expresa muy bien lo que supone la interpretación para el actor. Abirached y Grotowski toman la palabra, con ellos concluimos la exposición de la forma dramática del actor.

“El actor en persona se convierte... en el objeto y el sujeto del acto teatral: no porque su narcisismo busque desplegarse en él (puesto que permanece bajo el estrecho control del director de escena que le guía), sino porque se entrega por completo a las imágenes que construye. *‘Es un hombre, escribe Grotowski, quien, mediante el arte, sube a una hoguera, realiza un acto de ofrenda... Si el actor no exhibe su cuerpo, sino que lo aniquila, lo quema, lo libera de toda resistencia a cualquier pulsión psíquica, no vende su organismo, sino que hace ofrenda del mismo, repite el acto de la redención, se acerca a la santidad’ (Hacia un teatro pobre)*. Puede pensarse que es llevar un poco lejos la analogía, pero tal vocabulario expresa bien lo que quiere decir: en esta perspectiva, interpretar se convierte en un acto de creación total, que moviliza todos los sentidos del espectador y le promete a través del espectáculo la transmisión de una verdad no revelada sobre el mundo y sobre sí mismo; entrará entonces en el teatro como en un lugar de culto, con la esperanza de coincidir con el influjo vital que emana del oficiante que se ofrece a sus ojos” (Abirached 1994: 427).

¹⁸⁶ “La interpretación... se dirige a una muchedumbre... que acoge la ‘figura teatral’ en su significado y la afirma en su realidad... El juicio no dice que Kainz *es* Hamlet, sino que debe *valer* como Hamlet. El actor intenta esta validez o interpretación válida y pone a disposición su existencia real. Para esto necesita la disposición del público” (Td 1: 275).

3. Identidad personal como forma dramática

¿Quién soy yo? Es hora de valorar si la forma dramática responde a esta pregunta y por qué, o qué es lo que constituye a esta forma en una solución más válida frente al resto. Hemos recorrido un camino desde el diálogo hasta el drama y en el drama hallamos al actor, ¿qué nos muestra esta figura acerca de la configuración del yo?

Antes de comenzar a analizar esta forma dramática, retomemos el itinerario seguido hasta aquí. Buscábamos un yo único e irrepetible y lo descubríamos en el diálogo con el tú, espacio en el que aparecían las diferencias constituyentes del yo, buscábamos la expresión de este yo dialógico y su unidad y la encontrábamos en la acción, como vínculo entre las polaridades y como apertura a un nuevo espacio: el espacio dramático. La acción que tiene lugar en este espacio es dramática, capaz de unir sin reducir las diferencias y es acción libre en medio de las limitaciones que marca la finitud de su espacio y la estructura formal de las diferencias que lo liberan. El movimiento es aquí esencialmente dialógico, sin embargo, más allá de lo dialogal se define como dramático, lo cual se traduce principalmente en una ampliación de las dimensiones de su espacio y en la novedad de una acción que configura a las partes en diálogo y que deja ver a través de sí un horizonte de sentido, una acción en cuyo movimiento genera unidad. Definido e indefinible a un tiempo, el yo tiene que descubrir en medio de las delimitaciones la forma auténtica de su ser libre, es decir, su ser-en-acción y su ser-en-relación.

Y finalmente veíamos en el teatro una analogía de la existencia, considerada por Balthasar como tal en virtud del teodrama. Pero se dé el salto metafísico o no, de la fenomenología al ser, en todo caso la forma teatral ofrece una comprensión más adecuada a la realidad de la identidad personal, pues ya en cuanto metáfora supera a la narración, al menos por los elementos configuradores que incluye y que resultan esenciales. Trataremos de reconocer en la forma dramática del actor los rasgos fundamentales de la identidad personal, como un yo en-relación, en-acción y libre-en-finitud.

a. Situación

La situación del yo es dramática. Esto significa fundamentalmente que se encuentra en medio de varios elementos, como definido por ellos pero no determinado, sino que se ve <<obligado>> a mediar libremente las polaridades que le atraviesan. El espacio en el que se encuentra y que aparentemente le delimita, refleja en realidad el espacio dispuesto para la realización de su libertad dramática.

*α. El definido indefinible*¹⁸⁷

En primer lugar el hombre se encuentra situado siempre en un *espacio y tiempo* concretos, en un entorno con unas circunstancias determinadas, una especie de escenario que fija unas dimensiones para todo movimiento del yo. Sin embargo, el escenario no le determina. En segundo lugar el hombre se encuentra entre *otros hombres*. La comunidad de individuos entre los cuales se sitúa como uno más, le define de cierta manera: ésta establece un lenguaje y unas normas comunes, unas ideas y creencias, comportamientos... que el individuo comparte con otros; además, la acción diferenciada de cada uno afecta al conjunto de modo a veces imperceptible, nada de lo que el individuo hace le concierne sólo a él. En cada uno se da además otra diferenciación: ser hombre o mujer, diferenciación sexual que es origen de otras diferencias y que incluimos dentro de la polaridad individuo-comunidad (a diferencia de Balthasar, que aunque la considera como paradigma de la polaridad individuo-

¹⁸⁷ Balthasar considera tres tensiones principales en el hombre, las cuales le constituyen como “*El indefinible*” (Td 1: 311-321): 1. *Espíritu-cuerpo*: implica la delimitación que impone lo material, el mundo de la naturaleza, de las cosas y al mismo tiempo la posibilidad de “permanecer, en lo más profundo de sí mismo, extraño a su naturaleza espacio-temporal a pesar de su corporeidad, y tender ansiosamente al mundo originario perdido” (p. 333). No se trata de la diferencia dualista entre cuerpo y espíritu, porque la propia diferencia “atraviesa por el centro del espíritu; éste... precisa de una infraestructura psicosomática para su propia actividad, la reflexión, a la que a pesar de todo trasciende” (p. 334). Nosotros reconocemos dicha polaridad en la tensión comentada entre finitud espacio-temporal y posibilidad de realizar algo de significado definitivo. 2. *Hombre-mujer*: esta polaridad no supone tampoco un dualismo, la diferencia no es negativa. Lo masculino y lo femenino van más allá de la diferencia sexual, se trata de dos actitudes complementarias que definen diferenciadamente al varón y a la mujer, y al mismo tiempo ambas están tanto en uno como en otro aunque de modos distintos. Nosotros no hemos tratado aparte esta polaridad a pesar de reconocer su radical importancia para la identidad personal, la situamos no obstante dentro de la polaridad individuo-comunidad. El propio Balthasar dice: “Hombre y mujer puede figurar aquí como el caso paradigmático de cara al carácter comunitario permanente del ser humano” (p. 339). 3. *Individuo-comunidad*: la identidad personal está constituida también por los otros, sin olvidar que existe un individuo que puede siempre realizar un acto libre de decisión personal.

comunidad, la trata aparte). En tercer lugar tenemos la polaridad *ser-aparecer*, que está presente en todas las demás y también constituida por el conjunto de todas, es decir, las otras polaridades definen cada una un aspecto del *aparecer* del *ser* del yo.

β. La libertad dramática

La libertad del hombre se realiza en medio de las polaridades, en la distancia que ofrecen para el movimiento. Sin embargo, la definición que éstas suponen para el yo, no le determinan, por lo cual ha de buscar el modo de orientarse en la vida según un sentido o criterio diferente al que marcan las diferencias (sentido que no encuentra por tanto ni en el mundo, ni en los otros, ni en las formas bajo las que él mismo aparece). La forma del yo se va configurando en esta libertad dramática.

Sus actos libres han de ser por tanto *actuales*: en un espacio y tiempo concretos, siempre en un <<aquí y ahora>>. También han de ser *interpersonales*, en diálogo con los otros, pues fuera del espacio dialógico no hay propiamente libertad porque no habría diferencia ni unidad verdaderas, ni doble sentido. Por último, la libertad se efectúa en la *acción*, es decir, las circunstancias no determinan el ser del yo, sino que en último término es él quien decide¹⁸⁸. Los tres aspectos están interrelacionados. La forma dialogal de la libertad dramática responde al contenido esencial del drama: “el bien que se escurre”, que como norma objetiva o como sentido de la acción, no puede vislumbrar ni alcanzar sino desde su perspectiva subjetiva en relación con las demás perspectivas

¹⁸⁸ No se trata de una decisión que implique la mera determinación personal entre dos o más opciones, pues es evidente que muchas veces un camino se cierra por circunstancias ajenas a la propia decisión, camino que de otro modo se hubiese seguido (uno ha planeado visitar un museo un día determinado, pero ese museo ha cerrado por reformas; se ha planeado hablar por teléfono con un amigo pero éste no coge el teléfono). Pero lo que se trata de decir es que estas circunstancias que frustran nuestros planes afectan a nuestra vida pero no determinan nuestro ser, nuestro yo no depende de las circunstancias, sino fundamentalmente de nuestra respuesta personal a estas circunstancias. La libertad del yo se juega no tanto en poder hacer lo que se quiere, sino en querer aquello que *es* de por sí, a pesar de que yo no haya intervenido para que sucediera de ese modo. Este “querer” puede parecer imposible en ciertas ocasiones, sin embargo los límites impuestos no me hacen ser menos yo, sino al contrario, el yo se levanta sobre ese límite, a partir del mismo, como un nuevo inicio de mí mismo. “Ser-yo significa precisamente tener un camino que lleve desde el Yo de la situación inicial al de la plenitud. Este puede dar muchos rodeos a través de estrecheces y oscuridades. Aparentemente puede borrarse y destruirse. Pero siempre sigue ahí, aun cuando lleva a través de la ruina. No se dicen estas cosas con gusto. Suenan de modo patético, y además la conciencia objeta si es cierto que el que lo dice lo toma en serio él mismo. Pero, pese a todo, debe decir la verdad, aun cuando él mismo no pueda quedar en pie ante ella. La muerte no es lo que proclama toda esa macabra charlatanería que hay en la filosofía y la poesía y el arte: el camino pasa a través de ella” (R. Guardini 1960/1970: 30-32). Los cambios esenciales en la forma tienen que ver con la elección, con la apuesta personal por un camino determinado, al fondo del cual aparece ineludible la cuestión del sentido.

de la comunidad¹⁸⁹. Más allá del bien, lo interpersonal apunta hacia una especial gratuidad. Se trata de aquello que resplandece en el bien y que lo hace atractivo, aquello que nos envuelve y nos alcanza antes de que lo hallamos alcanzado: el amor como fundamento último del diálogo, de la búsqueda del bien y de su <<explicación>>. En este centro fundamental se condensa lo dramático, al ser necesario lo que sólo gratuitamente puede ser donado: el amor. Que lo esencialmente <<innecesario>> y gratuito sea lo más necesario para nuestro ser personas, es la característica principal que nos constituye analógicamente como seres dramáticos (E: 64). De modo semejante, el teatro nos presenta una acción gratuita que no tiene salida en el mundo real, la cual nos es necesaria para reconocernos como nosotros mismos, necesaria para las sociedades. Como ya dijimos, el arte es necesario precisamente por su gratuidad liberadora, que lo hace independiente de la vida y de sus aparentes determinismos a pesar de estar siempre referido a ella. Recordemos que éstas son las características que Szondi atribuye a lo dramático: actual, interpersonal y el carácter de acción (Szondi 1994: 79).

¹⁸⁹ Ver *La lucha por el bien*, como contenido del drama y ver también la tensión inevitable entre relativo y absoluto y el yo y los otros (Acto II. II. 2. c. β).

b. El yo como actor y su forma dramática

Chaque homme a été créé pour être le témoin et l'acteur d'un certain spectacle, pour en déterminer en lui le sens.

Paul Claudel

Tras conocer la forma dramática del actor (Acto II. II. 2. d.) y la situación dramática del yo (II. 3. a.), ahora propondremos al actor como concreción de la forma dramática del yo. No se trata de una aplicación forzada de las características del actor al yo, como si de dos realidades entre sí ajenas se tratase, sino al contrario, de descubrir en el yo la forma dramática de actor que le es intrínseca, como ser dramáticamente libre, y en el actor, descubrir las tensiones de un ser personal y su libre configuración. Para ello ya tenemos los dos mundos esbozados de forma básica (teatro y mundo, actor y yo), diferentes pero interrelacionados. Ahora, haciendo uso de la claridad de los rasgos de la imagen teatral, definiremos los *aspectos formales* y los *aspectos dramáticos* del yo como actor, para obtener así la definitiva *forma dramática* del yo como conclusión de nuestro recorrido. Esta distinción entre aspectos formales y dramáticos, resulta muy artificial si se piensa en la vida real, sin embargo, la abstracción en este punto, sin desviarnos de la verdad esencial del yo, permitirá luego situar en este marco comprensivo las incalculables concreciones que puedan surgir en la vida real.

La acción dramática del yo configura una forma que no sólo *se da* sino que es palabra significativa que *se dice* al actuar, conforme al carácter expresivo de la forma. Y puesto que esta acción dramática implica un encuentro entre donador y receptor, conlleva por tanto un espacio y tiempo concretos (aquí y ahora) y un significado no unívoco pero sí preciso de dicha configuración. En una síntesis máxima podríamos decir que lo específicamente dramático del yo consiste en *asumir un papel* libremente y desarrollarlo en el *marco finito* que le es propio, siendo a su vez expresión de un *significado que trasciende dicho marco*. Con estas tres coordenadas básicas se puede ir hilvanando la forma dramática del yo como actor.

α. Aspectos formales

Al igual que los elementos formales del drama eran las diferencias que hacían posible *el espacio liberado para la tensión de la acción dramática* (II. 1. b.), los aspectos formales del yo como actor son sus propias tensiones dramáticas, las cuales promueven una acción ajustada a esas mismas dimensiones, pero no por ello menos libre.

Diferencia actor-personaje. La situación dramática del yo le coloca en primer lugar en relación esencial con un papel, esencial porque para ser él mismo necesita transformarse en este otro que constituye la expresión de su *ser-en-acción*. La polaridad *ser-aparecer* se concreta aquí como la relación polar entre el yo y su acción, cuyo análogo teatral es la diferencia entre actor y personaje. Diríamos entonces que el drama es posible, entre otras cosas, gracias a esta diferencia, porque por ella podemos *asumir un papel*.

En segundo lugar, esta primera polaridad entre el yo y su acción, incluye otra diferencia principal: *individuo-comunidad*, que teatralmente se traduce en una diferencia entre el actor y el resto de actores, y entre el personaje y el resto de personajes, diferencia que permite una unidad nueva, dialógica. Así como cada personaje es configurado en relación con todos, cada acción particular afecta al todo y el todo está de alguna manera en cada parte, como lo común que a todos conforma. El conjunto de la obra está contenida en cada parte de la misma, cada acción singular y cada diálogo. Si esto no fuera así, ¿cómo podría comprenderse un sentido unitario a través de la concatenación de escenas?¹⁹⁰ Desde esta interrelación entre los papeles de una obra se puede hablar de la diferencia dramática entre individuo y comunidad. Lo interpersonal del drama se ve claramente reflejado en esta mutua dependencia, en unidad y distancia, propia del *ser-en-relación*, que resulta más clara en el pequeño drama cotidiano de la vida. Los papeles están aquí, a pesar de sus grandes diferencias, en estrecha relación; por ejemplo, en una familia, en una empresa, en un grupo de amigos, etc., todos y cada

¹⁹⁰ “Brecht puede pedir en su *Pequeño organon* que en la representación del mimo debe hacerse ‘totalmente visible que ya al inicio y en el medio él conoce el final’ y que debe ser dueño del argumento en su totalidad” (Td 1: 338, citando a Brecht, *Kleines Organon*). “También el director de una sinfonía ha de tenerla entera en su cabeza cuando otorga su ‘valeur’ al pasaje concreto y sin embargo, esta perspectiva del conjunto no le distrae de concentrarse totalmente en lo presente” (p. 339).

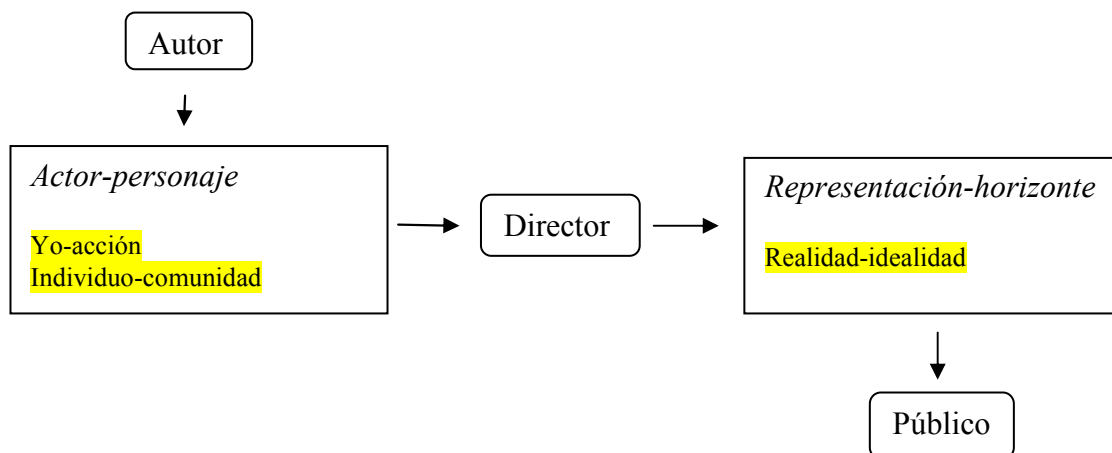
uno de los que componen ese drama, llevan a cabo una acción que contribuye a la configuración de la totalidad, sin esta contribución personal diferenciada no sería posible la unidad dramática sino a lo sumo una unidad estática, monolítica, sin vida propia, una <<maqueta>> en vez de un drama, en la que las posiciones son abarcables por una vista panorámica. Y cabe preguntarse: si no son los individuos los que deciden la posición de cada figura, ¿quién lo hace?, ¿a qué responde dicha configuración? Por otro lado, la acción individual de cada uno no sería posible sin esa comunidad que la configura: el diálogo, recibir de otros y dar lo propio, es imprescindible. La configuración dialógica del yo es ineludible y en nuestros pequeños dramas cotidianos lo podemos reconocer.

Diferencia representación-horizonte. Por último, siguiendo el razonamiento que emprendimos al principio del Acto I, estas diferencias no dotan al yo de dirección ni de significado para la acción, pues se halla aún indeterminado. Él mismo tendrá que determinarse. La libertad le sitúa ante la posibilidad de inscribir algo absolutamente personal y de significado definitivo en medio del carácter relativo de su persona (como ser-en-acción, ser-en-relación y ser-en-finitud, es relativo a un movimiento personal, a una comunidad y a un espacio y tiempo finitos). “Es esto lo que afirma el drama, lo relativo y lo absoluto a la vez” (DST: 320). Este significado es considerado por Balthasar como infinito en el sentido de no-determinado por las circunstancias, el mundo o los otros, y abierto a una dimensión vertical cuyo horizonte es el bien absoluto¹⁹¹. Lo paradójico de la acción dramática es que el sentido que necesita para ejercer la libertad, le sale al encuentro en la propia acción, cuando se da el acercamiento concreto a lo bueno que llama a uno inicialmente a actuar y aparece como esencialmente distinto al sentido que podrían darle su forma fenoménica, los demás o su espacio-tiempo. Para nosotros, el significado de la acción y su sentido es una cuestión ineludible, puesto que la distinción entre ser y aparecer apunta hacia la dimensión expresiva de la forma, dado el carácter libre del aparecer del yo. Aquí quiere resaltarse esta diferencia esencial entre el carácter definido de la acción (que teatralmente se

¹⁹¹ Este punto de fuga situado fuera del alcance de las fuerzas del sujeto, sería Dios mismo, en dicho “punto” estaría la coincidencia entre la acción divina y la humana, y la coincidencia entre el yo y su papel como resultado de la acción vinculante, lo cual es imposible para el hombre. El papel existencial se conoce en teología como “misión”: papel creado y asignado por Dios-Autor que sólo en Cristo lograría la identidad perfecta con el actor que lo encarna, “en la identidad de persona y misión en Cristo queda superada, de modo absolutamente irrepitable, la dualidad de ser y aparecer que atraviesa toda la estructura humana” (Td 1: 628). “Sólo en el drama del Dios-hombre se da identidad del actor superior y del papel que tiene que representar” (Hegner, *Was ist der Mensch?*, 1934, en *ibid*).

identificaría con la *representación*) y su significado, que salta más allá de esos límites (lo que en el símbolo teatral llamamos *horizonte*), pues sin otra dimensión de dirección y significado diferentes a la pura descripción fenoménica de los datos, es imposible distinguir una figura personal, por falta de un fondo que sirva de contraste (ya Taylor nos transmitía esa idea de referencialidad para poder juzgar y asignar al yo una substancia, pero aquí la forma de contraste con el fondo no es narrativa sino principalmente dramática, en realidad, el único modo de hacer que el auténtico fondo reluzca. Hay un capítulo en *Fuentes del yo* que alude también a esta misma idea: *Horizontes fracturados*, 1996: 325-340). También nos hemos referido a esta diferencia como la existente entre lo real y lo ideal. Lo ideal se dejaría ver a través de una imagen que el teatro toma del mundo: esa imagen es principalmente el actor, convertido en espejo transparente, como es propio de la Gestalt. También en el yo se encuentran estas propiedades *gestálticas*, pues además de ser y aparecer (polaridad *ser-aparecer* de la figura) y de ser parte de un todo (polaridad *todo-parte*), es también figura que acontece en la dimensión horizontal-real de la vida, dejando ver a través de ella un fondo de sentido, que a su vez la hace visible a ella misma (polaridad dimensión vertical-horizontal o *fondo-figura*).

Estas dos diferencias básicas, *actor-personaje* y *representación-horizonte*, remiten a los otros elementos formales del drama, necesarios para completar la configuración dramática del yo. Amparándonos en el “entramado normal del drama” (las dos tríadas de elementos dramáticos) sostenemos que estas dos diferencias resultan insuficientes para poder abrir totalmente el espacio de la representación. Pues bien, siguiendo el modelo teatral propuesto en *El drama como Gestalt* (II. 2. c. β.), estas dos diferencias reclaman: primero un origen de las mismas, un *autor*, y segundo, un destinatario de la unidad de ambas lograda por el actor, es decir, un *público*, así como una tercera instancia que medie entre ellos, un *director*. Autor, público y director no son identificables tan fácilmente con polaridades que el yo encuentra en su existencia. Para descubrirlas se requiere un esfuerzo de abstracción y concreción importantes, sabiendo siempre que hay, pese a toda semejanza, una diferencia irreductible entre el yo y el actor. El siguiente esquema puede ayudar a comprender mejor la analogía propuesta.



Prescindiendo de la interpretación teológica de la figura del actor como forma del hombre concreto, que ya ha mostrado Balthasar, nosotros podemos reconocer rasgos del autor, del director y del público, en la configuración dramática del yo en la existencia.

El *autor* es la figura más difícil de sostener hoy en nuestras sociedades. La psicología, la sociología y también el teatro, se desarrollan sobre este trasfondo problemático del autor: “¿Quién soy yo? Y no la pregunta de la esfinge ¿quién es el hombre?... en la sociología y la psicología modernas se ha vuelto a convertir en la cuestión decisiva, de cuya contestación pende el ser o no ser del hombre actual y de la sociedad... También el teatro filosófico de nuestros días plantea la misma cuestión, y, a decir verdad, ninguna otra” (p. 124). Pese a la dificultad contemporánea de defender la existencia de una autoría, que se asome detrás de una forma del yo que no nos hemos dado a nosotros mismos, podemos reconocer en cambio, si miramos con realismo nuestra existencia, que siempre contamos con una *referencia básica*. Más allá del carácter social del papel, podríamos reconocer en nuestra acción la forma recibida y asumida procedente de un padre o una madre, un hermano, un amigo, que nos dan algo fundamental para la vida, ante lo cual comienza nuestro yo a adquirir una forma responsable de lo recibido, es decir, el yo se empieza a configurar como una respuesta. Normalmente cierta autoría es más fácilmente reconocible en los primeros años de vida,

sin embargo, después ocurre algo análogo. Aquello que es sumamente importante para nosotros tiene rasgos de autor en relación con nuestra forma de ser, su situación por encima de mí mismo se descubre en que le supeditamos otros intereses considerados como *relativamente* importantes con respecto a *lo* importante. La historia abunda en ejemplos de personajes que apostaron fuerte por un ideal, por una tarea, y ello a pesar de las contrariedades, incluso a pesar de la muerte cierta. Esta instancia, presente en nosotros en mayor o menor medida, mantiene en el sujeto la tensión de una dirección, de una unidad y una permanencia. Para descubrir qué o quién es nuestro “autor” o “autores”, se podría formular la siguiente pregunta: ¿de dónde nace el papel que interpreto, qué es lo que me da forma más allá del diálogo interpersonal? Esta forma no es una esencia ni algo ajeno a lo cual el yo se incorpora. Como dice Abirached del actor, éste “no se sumerge en él [en el personaje], como un contenido en un continente” (1994: 69). No, esta forma que no creamos nosotros mismos, no tiene vida sin embargo sin nosotros, es preciso que sea configurada por el propio yo-en-acción y en-relación para que exista.

La realidad del *público* es algo más fácilmente reconocible, pues suele haber alrededor del yo alguna mirada expectante que recibe nuestra actuación como imagen. Asumir un papel con la distancia que éste implica respecto al propio yo, sólo tiene sentido si alguien lo recibe como válido, si es *para* alguien (ver *Público*, en II. 2. c. β.). No es suficiente aquí el hecho de ser espectador de uno mismo porque la estructura dramática peligraría. Uno sólo no puede ser el juez de su propio papel porque necesita a otro para verse a sí mismo. El hecho de que nuestra representación sea siempre para otro impide que el papel pueda inventarse cada vez que alguien lo hace. El papel de profesor, de padre o de médico, aunque puede variar mucho en su actualización, mantendrá a través de todas sus versiones unos rasgos básicos que lo constituyen como profesor, padre o médico (del mismo modo que hay mil formas de representar a Otelio pero sólo porque existe un personaje que preexiste a su actualización). El espectador, en calidad de testigo, hace en cierto modo que se mantenga la fidelidad al papel (esto recuerda a Ricoeur: el mantenimiento de sí en función de la promesa hecha al otro de no cambiar). El personaje adquiere validez o no en el testigo que presencia la representación (Abirached), sin embargo, para ser <<válido>>, no es suficiente con que se mantenga la función que el papel implica, esto terminaría suponiendo una visión funcionalista de la sociedad donde si cada uno es fiel a su función, <<todo va bien>>. No se trata por tanto de que la función permanezca para que el destinatario la pueda recibir

y así se mantenga el orden de las relaciones, sino de que realmente se encarne el papel, que es el único modo en que puede el destinatario recibir íntegra la representación del personaje: la libertad de su acción, el sentido que transmite, la figura que sólo se percibe si es entregada, mostrada, dicha, y que sólo puede serlo si es asumida de modo personal, es decir, si alguien la da libremente. La fidelidad al papel y por tanto al otro, no es sólo mantener la función, sino ser yo, lo cual implica diferencia (yo-papel) e identificación. El aspecto de la libre configuración del yo en el papel es fundamental, de ello depende que sea acogida la representación por un público, pues no vale de nada que haya destinatarios potenciales si no hay nada que ver. Como tampoco vale de nada que haya algo que ver si no hay quien lo vea. Sólo cuando actuamos *de* nosotros mismos, es decir, sin introducirnos en la representación sino quedándonos en el propio monólogo, entonces la dimensión dialógica y con ella el ritmo dramático del drama se interrumpen. El movimiento dialógico que oscila constantemente entre las diferencias se concreta en las tareas de encarnar, actuar e interpretar que el actor debe llevar a cabo. La Gestalt dramática del actor tiene lugar, según lo dicho, en el encuentro entre el espectador y la representación (*sujeto y el objeto*), por tanto, para que haya una forma dramática que ver y que ésta pueda ser comprendida por un público, es necesario actualizar el personaje, es decir, realizarlo actualmente, adaptarlo a las dimensiones que requiere el <<escenario>> de la representación, en este caso el escenario de la realidad concreta.

Esta labor de adaptación que cada uno lleva a cabo en su vida para insertar el papel en la realidad dada, es realizada en el teatro por un *director*. La figura del director es probablemente la más difusa, sin embargo se pueden reconocer rasgos de director en personas, en instituciones o modelos de referencia, que nos ayudan a llevar a la realidad concreta aquello que tenemos por sumamente importante realizar en la vida. La diferencia entre la idealidad del papel y su realización es mediada de algún modo, para lo cual se asumen normalmente ciertos criterios: quizá otras personas han realizado lo mismo antes que nosotros y su actuación la consideramos válida, o bien alguien con una visión más general puede ver algo más desde fuera del papel y orientarnos, como por ejemplo un buen jefe, un compañero, un entrenador o el encargado de preparar a otros en cualquier tarea. El director ha de ayudar a que el actor realice de la mejor forma posible su papel, procurando la simultaneidad de dos aspectos: la singularidad de cada personaje y la unidad de la representación, de modo que el carácter único de cada uno se adapte a la unidad del conjunto de caracteres y al espacio y tiempo concretos de la escena. Pero como dice Stanislavski, no todos son buenos directores, algunos engullen

la idealidad que le correspondería mediar y adaptan el papel a ellos mismos en vez de a aquello que justificaba su papel mediador. Es típico de los “directores-estrella” (Td 1: 287) invadir el espacio de la diferencia entre la representación y el horizonte. Abirached dice que “ha llegado el tiempo de los escenócratas, esperado desde hace un siglo... se ha gestado la preponderancia absoluta de los directores de escena; los escritores han terminado por convertirse en sus juguetes y los actores en sus auxiliares” (1994: 429).

Para representar, el actor necesita la mediación un director que le ayude a asumir su papel, que se lo muestre desde la perspectiva superior de quien ve la unidad y le enseñe a integrarlo en su vida y en la vida de la comunidad. La labor del director de teatro es un estímulo para pensar quiénes y cómo realizan en nuestra vida esta función. Nadie lleva a cabo su papel aisladamente ni se lo inventa, sino que precisamente porque lo realiza creativamente y es libre en él, necesita de su diferencia (actor-personaje) y por tanto de su mediación (director).

β. Aspectos dramáticos

Dentro de la artificialidad ya comentada de la división entre aspectos formales y dramáticos se pueden rescatar sin embargo algunos rasgos que nos ayuden a reconocer nuestra propia dramatización de la existencia. Dramatizar es mediar las diferencias comentadas (aspectos formales), lo cual implica una realización *actual*, *interpersonal* y por medio de la *acción* (rasgos esenciales de lo dramático según Szondi). Los aspectos dramáticos de la forma del yo como actor introducen el carácter de evento, de decisión, de movimiento, que se orienta a su vez a la configuración de una forma unitaria, al igual que los aspectos formales crean el espacio adecuado para el movimiento dramático. En las fases que Abirached describe en el proceso de asumir un papel, encontramos lo específicamente dramático de la forma del yo: el movimiento que emprende para configurar una unidad personal y que vemos recogido en las fases de *encarnar*, *actuar* e *interpretar*. Las tensiones implicadas en la tarea de ser él, las podemos reconocer en las diferencias ya comentadas entre *actor* y *personaje* (cuya mediación se realiza al encarnar y al actuar) y entre *representación* y *horizonte* (cuya mediación corresponde a la tarea de interpretar), sabiendo que cada una implica otros elementos fundamentales para abrir totalmente el espacio dramático (*autor*, *director* y *público*).

Conviene recordar una vez más la paradoja que encierra la forma dramática del yo: que su forma no se configura si el yo no actúa y que no puede actuar sin una forma. Esta relación, semejante a la existente entre el personaje y su acción, no es ni esencialista ni existencialista, sino que ambos, sujeto y acción, independientemente pero en relación, son necesarios para la identidad personal. El mismo yo es forma en movimiento, que no es y no se conoce si no actúa, pero que tampoco actúa si no es (Blondel nos planteaba como tarea del hombre la adecuación entre su ser, su hacer y su conocer). Ser, hacer y conocer no son idénticos en el hombre, pero el sujeto tiende a unirlos, la unidad es fundamental para su identidad personal. La acción dramática funciona entonces como vínculo y al mismo tiempo como novedad por dos motivos: primero por la relación entre *ser* y *acción*, que implica la necesidad de un sentido de su hacer y un significado de su forma, pues en tanto que diferente de su ser es expresión libre de un significado, y segundo, por la relación entre *acción* y *sentido*, pues en el drama como en la vida, tampoco hay sentido sin acción ni acción sin sentido, ya que por un lado, es necesario poner en juego mínimamente el propio yo para poder ver algún sentido (sentido ligado a la experiencia) y por otro, es necesario un mínimo sentido previo para poder actuar, hacen falta una dirección y un significado, como exige la condición libre. A partir de estas dos polaridades vamos a proponer las tareas que el actor ha de realizar para mediarlas adecuadamente y con ello alcanzar su propia mediación, es decir, su propia identidad.

Identificarse. La primera tarea que el actor ha de realizar al recibir un papel es la de identificarse con él. El yo, que también se encuentra atravesado por la diferencia entre su ser y su aparecer libre, en el momento en que encuentra aquello que concibe como su aparecer más propio -un papel-, la identificación con éste supone a menudo un esfuerzo. Al igual que el actor, el yo procura adaptarse a una forma¹⁹² y para ello necesita dar cuerpo y vida a esa forma (lo que Abirached llama la encarnación del personaje) y hacer que el yo transforme su propio cuerpo y su propia vida en esa nueva

¹⁹² Esta forma “le ha sido asignada por alguien (¿por las circunstancias?, ¿por Dios?, ¿por sí mismo?)” (Td 1: 47). La cuestión de la procedencia del papel nos devolvería a la cuestión del autor, sin embargo no entraremos en ella. Se puede comprender esta forma como la expresión de la idealidad, una función o una tarea que se concibe como importante realizar, en la cual nos jugamos el propio ser.

forma (la desencarnación del actor)¹⁹³. En esta tarea de identificarse con el papel se pone al descubierto el ser-en-acción y el ser-en-relación.

En la vida real, la identificación con el papel no se puede localizar fuera de la acción, pues uno no se prepara normalmente su <<personaje>> para luego actuar ante los demás, sino que simultáneamente se va dando la identificación y la actuación, el ser y el aparecer se van adecuando al actuar. En parte, también sucede así en el teatro, pues la primera representación difiere de la última, donde el actor es más propiamente Otelo, quizá incluso hay diferencia entre el principio y el final de una misma representación. Un acercamiento progresivo al personaje, al tiempo que una mayor autonomía dentro de él, una mayor libertad y mayor control, redundan en una mayor armonía en todo. Pero en la vida no hay <<ensayos>>, de modo que la actuación forma parte de la identificación. Tampoco hay en la vida “técnicas” de identificación propiamente dichas, sin embargo es fácil descubrir las tendencias: unos “imitarán” el papel en la distancia, como propone Diderot, otros se introducirán en el papel desde las vivencias y las emociones, que tienen la fuerza de arrastrar todo lo demás consigo. Un tercer modo intermedio, se acoge a la distancia e identificación simultáneas, facilitando así la auténtica posesión del papel y de sí mismos (asemejándose a la técnica interpretativa propuesta sobre todo por Stanislavski). De estas tres “técnicas” creemos que la única que hace justicia a la importancia de la polaridad –distancia e identificación- entre el yo y su papel, es la tercera. Debe estar claro por tanto, que *yo* estoy detrás del papel como su intérprete; si por el contrario sólo veo el papel, siendo indiferente entonces quien realice la “función” dentro del conjunto de papeles, o si sólo me veo a mí mismo y el papel es tan sólo el añadido externo que no transforma nada de mí, es imposible entonces tener conciencia de identidad y la pregunta *quién soy yo* se vuelve problemática.

Actuar. Anteriormente dijimos que actuar es poner en juego el personaje encarnado y ello gracias a un aspecto de *gratuidad* que hace que el desdoblamiento del actor entre su yo y su personaje no sea problemático, pudiendo ponerse “en entredicho” a sí mismo. El aspecto de gratuidad en la existencia lo da la apuesta por algo fundamental, por algo que no aporta una utilidad inmediata y a lo cual quisiéramos

¹⁹³ “El actor da cuerpo al personaje... No se sumerge en él como un contenido en un continente; al contrario, lo hace emerger aquí y ahora, inscribiéndolo en una imagen material” (Abirached 1994: 70). Y por otro lado, “el cuerpo del primero, en la medida en que presta realidad al segundo, se desrealiza perdiendo las cualificaciones que le son propias” (p. 71).

orientarnos en nuestros movimientos. Normalmente los fines más altos y universales se convierten en lo concreto de la vida en lo más *inútil*: por ejemplo, la justicia, el bien, la belleza, la cultura y en último término el amor. Nos hemos referido a este fin o valor fundamental como lo “sumamente importante”, el “bien” (Taylor), la “vida buena” (Ricoeur) o directamente lo “gratuito” o “no-necesario” (más en sintonía con el significado que tiene para Balthasar). Pues bien, cuando uno se sabe portador con su acción de aquello que quiere reflejar, su propio yo adquiere una importancia singular, la cual consiste en valorarse como actor de esa tarea, como único para su realización, por tanto no es el yo mismo el importante, sino el *yo en su papel*, (el yo-en-acción y el yo-en-relación) uno sin el otro no serían nada. El yo se reviste de aquel carácter y aquellas actitudes, gestos y palabras que quiere reflejar, pero también, en la medida en que todo eso va cubriendo su yo, éste va descubriendo aquello que quiere reflejar de forma nueva y se ve transformado por ello (el sentido también surge al actuar y el ser también sigue a la acción). Por eso conservamos ahora en la transposición a la existencia, este aspecto fundamental del significado de actuar: la gratuidad, fundamento de la veracidad de la propia existencia. Sería ilusorio imaginar una gratuidad que no buscase ninguna utilidad en las acciones, pues se necesitan fines intermedios para realizar algo gratuito y por tanto, medios útiles para alcanzarlos. Fácilmente comprendemos que el acto gratuito de devolver un objeto perdido a su dueño, puede requerir muchas acciones con una clara utilidad: encontrar a la persona, facilitar un encuentro... Pero allí se ha tomado ya una decisión que supone un salto hacia el sin-sentido de la gratuidad: hacerse cargo de ese objeto y devolverlo a su dueño. En estas decisiones y acciones se juega de forma especialmente intensa el propio yo, porque implican la actitud esencialmente dialógico-dramática, el darse y el recibir, el poner en juego lo propio en favor del otro, que es el único modo de abrir los estrechos horizontes del propio yo narrativo hacia un sentido que está más allá de la propia narración.

La pregunta *quién soy yo* puede plantearse con más fuerza, de modo más o menos consciente, en periodos de transición donde los rasgos del carácter ya no son tan fácilmente reconocibles y se necesita replantear el papel y su actuación, y con ello simultáneamente, todo el ser de la persona (son fases de la vida donde la tensión dramática se pone especialmente de relieve ante un cambio profundo de actividad o de situación, suscitando la inquietud: <<¿quién soy entonces?>>). Por eso, es en esas ocasiones donde se pone a prueba el *buen actor* que cada uno es: un papel asumido sólo

externamente, de tal modo que el yo conservase todo exactamente igual y tan sólo *actuase* de éste o de aquél, sería puro fingimiento¹⁹⁴.

Un papel concreto no tiene un único modelo de realización, sin embargo, el contexto en el que se sitúa (espacio dramático) le confiere ya unos rasgos definidos, y en esa delimitación es donde la libertad del yo entra en juego con sus dos pilares fundamentales: la *autoposesión* de sí mismo y la *apertura* al otro -como solicitud o desposesimiento-. Estos dos aspectos implican: por un lado la *aceptación* de lo que viene dado con el papel y el autodinamismo o autorrealización del mismo, como el aspecto de autonomía que requiere la libertad; por otro lado la elección que implica abrirse voluntariamente, afirmar algo distinto de sí, es decir, la distancia con el papel, la posibilidad de que éste tenga que realizarse de otro modo o ser cambiado, la apertura por tanto a un sentido superior que invita a una indiferencia respecto a la autorrealización. La auténtica libertad necesita ambos aspectos, *autoposesión e indiferencia*, o *autodinamismo y asentimiento*, paradójicamente realizados como *aceptación y elección* respectivamente¹⁹⁵.

Se abriría aquí un camino de investigación en psicología y en sociología, más allá de la metáfora del actor que proponen autores como Erving Goffman en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959/2004). La diferencia con nuestra propuesta estriba en que la diferencia entre yo y papel no supone la libertad de ser *cualquier* persona, del carnaval, libertad de aparecer según convenga sin quedar comprometido en ninguno de los papeles representados, usándolos conforme a mis intereses particulares¹⁹⁶. El yo que Goffman presenta es un actor en el sentido peyorativo de la palabra, porque está sólo al servicio de sí mismo, de su interés, él idea su figura (es su propio autor), él mismo la adapta a las circunstancias (es su director) y la lleva a cabo con la intención más o menos consciente de despertar en el espectador una imagen determinada de él mismo (construye su propio horizonte como lo que ha de

¹⁹⁴ Esto recuerda a las técnicas de identificación con el papel: hemos considerado como la más apropiada la técnica de Stanislavski, porque ayuda a disponer toda la estructura humana para acoger el papel, de tal modo que, manteniendo la distancia respecto a éste, haya identificación con él sin reducción a él, y así pueda el yo actuar libremente.

¹⁹⁵ Balthasar expone estas características de la libertad finita en Td 2: 191-223. La libertad infinita es su telón de fondo. Nosotros reconocemos en el autodinamismo y el asentimiento dos facetas de toda libertad concreta, pues en cualquier caso (se contemple una libertad infinita o no) ni todo lo que el hombre hace es pura *elección*, pues al menos no puede elegir las mismas posibilidades que se le presentan o el mismo <<tener que elegir>>, ni todo es pura *aceptación* pasiva, pues al menos tiene que elegir aceptar aquello que no puede configurar por sí mismo.

¹⁹⁶ “¡Despójense de su Yo único!, se nos dice, ¡vayamos todos al carnaval!, mientras los que así hablan se aferran obstinadamente a su interés monotemático” (Rodríguez González 2003: 17).

ser interpretado y elige el público que lo ha de ver) ¹⁹⁷: “será parte de sus intereses, controlar la conducta de los otros, en especial el trato con que le corresponden” (p. 14-16).

“Este informe se ocupa de algunas de las técnicas comunes empleadas por las personas para sustentar dichas impresiones y de algunas de las contingencias comunes asociadas al empleo de estas técnicas” (Goffman 2004: 26-27).

Esta imagen del yo como actor se distancia en lo fundamental de lo que proponemos, ya que el interés de la representación que Goffman plantea es mostrarse a sí mismo, aunque para ello utilice otra figura. Sin embargo, lo que hace posible todo el entramado dramático que nosotros estudiamos, la unidad y la diferencia, la libertad de acción y la propia identidad con ella, es más bien transmitir a través de sí mismo a otro, el buen actor quiere dejar ver a otro, al personaje a través de sí (por eso es “espejo transparente”). Ese *otro* soy yo mismo, pero es el yo dramático, por tanto el yo que es respuesta a un tú, que se configura en la acción responsable, que realiza y deja ver a través de sí un sentido de la vida. El drama hace que descubra la novedad que hay en mí mismo, el tú que hay en mí. El yo de Goffman pretende que un determinado público piense que él *es* así como aparece, mientras el actor que proponemos busca la adecuación entre ser y aparecer, pero su intención no es que piensen en él como si fuera este otro, y poder así dirigir su conducta en provecho propio, sino que busca directamente representar, expresar a ese otro, ser ese otro, y no en primer lugar porque ello me proporcione una ventaja, no se busca a sí mismo en esa acción, sino que lo importante pasa a ser el tú, en cuya relación se alberga el germen de un sentido último y un público de dicha acción. Estos son los tres grandes “intereses” de nuestro actor, para los cuales ha de actuar y ha de ser él simultáneamente: el tú o la comunidad, el sentido y el público.

¹⁹⁷ *The presentation of the Self in Everyday Life* (1959) causó cierto impacto en su publicación, y ciertamente, gracias a la habilidad con la que Goffman lo presenta, sorprende a alguien ajeno al mundo de la psicología o de la sociología el gran paralelismo que puede llegar a haber entre el escenario y la vida. Particularmente representativo del libro puede ser el ejemplo cómico de *Predy*, un personaje imaginario ocupado en impresionar a las personas de su alrededor en el “escenario” de una playa, con el cual se trata de ejemplificar la “actuación” del yo. Balthasar cita este libro (Td 1: 465) aunque sin entrar en una valoración crítica del mismo, sino simplemente como signo de la actualidad de la idea de *papel* en psicología y sociología. Nosotros planteamos algunas preguntas ante el mismo: ¿es la dramática que Goffman presenta la única que cabe pensar?, ¿todo nuestro teatro consiste en manipular la impresión de los demás para un fin propio?, o por el contrario, ¿puede ser nuestra representación distinta a una farsa? A través de toda nuestra exposición de la identidad dramática, se intenta decir que el yo *es* dramático, lo cual significa que sólo *representando* puede *ser*, y por tanto que ésta es la única manera de ser veraz.

La diástasis interior del “actor-yo”¹⁹⁸ de Goffman (que es representante de sí mismo) quiere ser disimulada ante el público al cual se <<vende>>, es decir, tiene que parecer que él es aquel que parece ser, sin embargo este tipo de engaño no es propio del actor, ya que lo que éste busca ante todo es ser veraz, para lo cual ha de asumir su papel como propio. Esto no es engaño, porque esa verdad no se opone a una presunta verdad privada que se reserva en la escena. También el yo que proponemos es actor y necesita “fingir” para poder actuar, pero este engaño es muy diferente, pues lo que muestra y lo que reserva no está en función de un público ni de las reacciones que él quiera provocar en éste en su propio beneficio, sino que está en función de los otros, de la verdad personal de los otros, y está en función de un sentido último sobre el cual se puede valorar la veracidad de sus actos. Aquello que quiero ser y lo que soy se identifican cuando actúo conforme al papel asumido como más transparente a esa verdad, el cual a su vez, sólo se conoce al actuar. Esto no es por tanto concebir el yo de forma esencialista, pero rechazar la idea de esencia no significa que no haya una verdad que le afecte como persona singular, pues si diese igual cómo ser, entonces ¿qué importa el yo y a quién le importa? Si la verdad, la realidad o el sentido de la vida, no tienen nada que ver conmigo, con mi identidad, entonces todo está permitido, porque cualquier acción o representación es válida, ¿por qué habría de ser una mejor que otra? Parfit daba con la clave: “la identidad no importa”, porque no hay diferencia esencial alguna entre ser yo o ser otro, o entre ser o no ser, el ser es algo que no importa, lo que importa es la apariencia. Si hablar de un ser y de una adecuación entre ser y aparecer es esencialismo, entonces no hay duda: aquí la postura es *esencialista*; pero si por esencialismo se comprenden más cosas como por ejemplo una predeterminación del yo a actuar de determinada manera (si realmente existe una esencia previa a la acción, como entiende el esencialismo, ¿cómo explicar la libertad, la posibilidad de no actuar conforme a esa esencia, como se ha insistido que puede hacer el hombre-actor?), o un sustrato que constituiría básicamente la identidad personal (el cuerpo, los genes, el alma...), entonces nuestra postura es radicalmente *existencialista*. Pero en nuestro caso, lo más preciso y prudente sería decir que el actor es él en tanto que *actúa* y actúa gracias a que él elige ser así, a que existe un yo, postura que no puede definirse ni como esencialista ni como existencialista. Para explicar este yo, no nos hemos remontado a una sustancia sino a un diálogo y a la verdad dialógica que el sujeto encuentra y en la cual se

¹⁹⁸ “Se puede hablar de dos tipos de actores, denominados ‘actor-yo’ y ‘actor-él’. El primero se representaría a sí mismo en todos los papeles..., el segundo objetiva su yo en el papel” (Td 1: 281).

configura. ¿Podría ser esta verdad ajena a su ser y a su acción, la verdad de que él es gracias a otro? Esta verdad dialógica no puede ser ni encerrada en una substancia ni interpretada totalmente, no puede abarcarse con una idea de sí mismo, sino que es preciso realizarla para conocerla. Es una verdad viva que corresponde al centro del que surge: el amor. Es por tanto don y entrega, es acción. Es más, esta verdad no es verdad hasta que se actúa.

El “sed falsos, falsos, falsos de punta a cabo” que Craig exigía a sus alumnos actores, es la exigencia de ser totalmente transparentes para dejar ver al personaje, pues “es el único modo de ser verdaderos” (Abirached 1994: 75). Sólo en el punto de fuga donde se llegaría a ser totalmente <<eso otro que yo todavía no soy>>, es cuando uno sería totalmente falso en el sentido positivo de que todo el yo habría adoptado la piel en la que sería más él, más veraz. Este otro que todavía no soy no se conoce de antemano en una articulación narrativa de mi entorno, de lo que pienso que es el sentido de la vida, de lo que creo que tengo que hacer en consecuencia, etc., sino que se descubre en el diálogo, en el mismo drama, al actuar. Una vez más, esto no es ni esencialismo ni existencialismo, sino una identidad que responde a la movilización de los dos polos, ser y acción. Por tanto, *el ser sigue a la acción y la acción sigue al ser*.

En cuanto al *ser-en-relación* ya se ha dicho bastante, sólo resta intentar un acercamiento a la concreción de esta tensión en la vida real. La identificación incluye a los otros, puesto que el papel es social y es personal al mismo tiempo. El papel y el yo deben adecuarse de tal modo que pueda adaptarse al conjunto que conforman los otros, no en el sentido de dar el consentimiento a cualquier etiqueta que la sociedad quiera poner al yo o al puesto en el que quiera encajarle, sino de adaptarse según un sentido que, como decíamos, está más allá de lo puramente dialogal o social. Las sociedades no pueden definir totalmente el contenido del drama, el sentido de su representación; éste no depende de ellas, aunque sólo en su actualización particular pueda ser conocido¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Taylor cuestiona un radical positivismo que termina desechando la existencia de un sentido, de una verdad de la existencia humana no negociable: “cuando nos hallamos dentro del ámbito de una perspectiva moral de respeto universal y equitativo, no consideramos que su condena de la esclavitud, de la pira funeraria en que se sacrifican las viudas, del sacrificio humano o de la clitoridectomía sean meras expresiones de nuestra forma de ser que invitan a la condena recíproca e igualmente válida de nuestro trabajo libre, de las segundas nupcias de las viudas, de los sacrificios sin sangre y de la igualdad de los sexos por parte de las sociedades que practican esas costumbres tan extrañas” (1996: 84). El relativismo olvida siempre una verdad esencial: la relatividad de sus afirmaciones. El carácter de relatividad, lejos de proponer el todo vale porque en realidad nada es en primer lugar, propone en realidad que antes de lo mío está lo “nuestro”, por tanto antes de mi verdad relativa está el otro con el cual me relaciono. Por tanto hay una primera diferencia sin la cual no hay carácter relativo que valga, y esa diferencia es el fundamento de lo relativo, la cual tiene una estructura dialogal. Uno no inventa al otro ni inventa lo que es el amor, como

Por tanto, adaptarse significa aquí contribuir al bien común, a la buena marcha del conjunto, lo cual puede suponer una ruptura y una relativa <<inadaptación>> a un grupo humano. El tradicional <<bien común>> no puede medirse totalmente según el criterio subjetivo de cada comunidad particular. De nuevo, aquí radica un problema característicamente dramático: ¿dónde reside la unidad común?, ¿es posible que exista un proyecto para todos? Estas cuestiones, que plantean en el fondo el problema del sentido de la vida y el para qué de la acción y de la libertad, se presentan con una problematicidad e insolubilidad muy evidentes cuando pensamos en la humanidad en general, pero descendiendo al plano cotidiano, la dificultad, quizá no parezca tan insalvable, sin embargo el drama salta a la vista con mayor viveza. En resumen, la norma objetiva y la subjetiva entran en conflicto en la comunidad más pequeña y más unida que se pueda imaginar (ver *La lucha por el bien*, en II, 2. c. β.), poniéndose de manifiesto la tensión dramática del ser-en-relación.

“Todo drama humano se despliega como el intento de buscar y poseer un punto de equilibrio, eternamente inestable, entre lo que hay que realizar bajo la norma de lo absoluto y la caducidad... Querer desaparecer en lo absoluto es una coartada para escabullirse de la representación sobre el escenario del mundo” (Td 4: 104).

La analogía teatral resulta en muchos puntos insuficiente para dar razón de todo lo concerniente a la identidad personal, sin embargo la figura del actor siempre puede reflejar un aspecto esencial: que el individuo no puede tener la visión panorámica del conjunto, ni de su propia actuación individual, ni de la de cualquier otro, no ve claramente ni el sentido ni la unidad de su actuación —es decir, no con la certeza racional de la deducción— y necesita de otros que le ayuden a lograr una forma completa y unitaria. Unas veces todo puede parecer bastante unitario y coherente, otras veces parece absurdo. Pero en cualquier caso, se puede decir desde el punto de vista de una antropología dramática, que cada uno, con su libertad individual, contribuye (aún sin saberlo) a una unidad común y a realizar un sentido que tiene que ver con todos, aunque

no inventa por sí sólo el lenguaje, etc. Afirmar el relativismo, directamente o de formas más sutiles (como poner en duda que exista un sentido) es caer en una contradicción. “Puede que los modernos pongan en duda ansiosamente si la vida tiene sentido y que se pregunte cuál es ese sentido. Y pese a que los filósofos tiendan a atacar esas formulaciones como vagas y confusas, no obstante, el hecho es que todos poseemos un sentido inmediato de cuál es la preocupación que se articula en esas palabras” (p. 31).

éste no se pueda determinar. Según Balthasar, sólo en la teología encuentra esta cuestión una explicación última²⁰⁰.

Interpretar. Cuando se lleva a cabo la intención original del autor, a la que apuntan la identificación y la actuación, tiene lugar la interpretación. En definitiva, mientras el actor de Goffman actúa de sí mismo, el actor de Balthasar y de Abirached “interpreta”, esto significa que representa un papel que él no se da a sí mismo, actualiza un sentido de la verdad que él no crea sino que encuentra y lo encarna o no (nadie inventa el sentido de las cosas, por mucho que se empeñe en uno determinado; la realidad y el tiempo dirán si es verdadero o no). En el teatro la necesidad de que esto sea así, es clara, pues de ello depende la unidad de la obra y el despliegue de todo el significado que ésta guarda. La importancia de la interpretación que en el teatro resulta fácil de comprender, también puede iluminar algún aspecto de la existencia a través de la analogía.

Regresamos entonces a la cuestión del sentido, tan central para todo el problema de la identidad personal, porque si no hay algo que realizar, si no hay un fin, no hay entonces nada que representar y, por lo mismo, no habría nada que ver. La interpretación es el aspecto más difícil de contemplar hoy día, por dos motivos principales: la tendencia a la pérdida de la forma, que también se observa en el teatro²⁰¹,

²⁰⁰ La idea fundamental que habría que justificar es que el individuo sea esencialmente social, por tanto que “el hombre no es separable de aquello a lo que sirve. Su relación dentro del cuerpo, determina su puesto y su acción como parte, como ‘miembro’, por tanto en la reciprocidad. Pero esto plantea inmediatamente una cuestión anterior: ¿qué es el todo, en cuyo marco recibe la función su sentido? ¿Es, o puede ser, una ‘razón finita’, algo así como la ‘sociedad humana’? Pero ¿de dónde podría algo finito recibir su carácter normativo, si no le hubiera sido delegado o bien por una razón infinita o bien por un momento absoluto, infinito, que radica en los sujetos que en él se mueven?” (Td 1: 45). Balthasar propone una respuesta en el marco teológico de la fe cristiana: Cristo habría constituido en su singularidad única una sociedad, la Iglesia, considerada como su propio cuerpo, en el que cada individuo encontraría su función específica y su finalidad común. “El ámbito aparentemente finito de la Iglesia, con sus múltiples funciones, siempre aparece regulado por la presencia infinita del Logos encarnado, por lo que se abre la posibilidad de que el estructuralismo, que bloquea todo lo dramático, pueda ser fructífero para una teodramática” (p. 46).

²⁰¹ Según Balthasar (G 4: 38), “hay en la actualidad una tendencia abolicionista de la forma” (a diferencia de la crítica que normalmente se le hace a la modernidad respecto a una presumible tendencia hacia formas fijas (DST: 23). En el teatro esta tendencia a la eliminación de las formas es recogida por Abirached (1994: 175), cuando habla del “personaje desencarnado”; Szondi (1994) refleja más bien el “cambio de forma” (que incluye la tendencia a la desaparición de la forma), cambio que responde al cambio de contenidos, a saber, la sustitución de lo actual por lo que pertenece al pasado, lo interpersonal por lo que sucede en el ámbito interior del sujeto, y la acción libre por la visión fatalista de la determinación externa del curso de una historia. Tanto Abirached como Szondi, relacionan la crisis general de la forma dramática con una crisis existencial del hombre y con los nuevos temas que como consecuencia el teatro se ve empujado a representar. La causa profunda de la pérdida de forma en el arte y en el teatro es la cuestión acuciante de si habrá o no algo que representar, si quizá sea todo pura apariencia sin significado definitivo: “lo que se cuestiona, a partir de finales del siglo pasado, es la noción

y la falta de conciencia de la dimensión expresiva de la forma, a consecuencia principalmente del positivismo, que se queda en el ámbito fenomenológico sin trascender al significado expresado en el fenómeno. Además, a la falta de espacio, de referencias, se unen el relativismo (frente a la “relatividad”) y la duda consiguiente respecto a la realidad y a su sentido. Relativismo y duda se alimentan de una concepción de la forma como límite heredada de la modernidad, que hace difícil exponer el aspecto interpretativo de la existencia. Pero el teatro, tiene la virtud de clarificar y especialmente ahora, que entramos en un terreno más oscuro, puede resultar revalorizada su labor de cara a la autocomprensión del hombre y a la iluminación de la existencia.

Veamos cómo es la relación analógica entre la interpretación teatral y la existencial. En primer lugar, al comprender al hombre como situado en un espacio dramático, resulta obligado su ser *mediador* de un significado. La interdependencia de cada uno respecto al resto apunta hacia una unidad que los atraviesa a todos. Sea lo que sea o como sea, al actuar, lo hacemos con una dirección y en nuestras acciones se puede leer un significado, de mayor o menor profundidad, pero de cualquier modo, nuestros gestos y palabras significan algo para nosotros mismos y para los demás. De algún modo, cada uno es *traductor* en (con) su vida de un sentido, quizá ciertamente conceptualizado o deseado, pero no actualizado aún hasta que se pasa a la acción, la cual puede ser luz sobre la realidad porque muestra un sentido realizado, actualizado de forma concreta en una situación determinada, muestra una verdad sobre el mundo y sobre sí mismo que antes de actuar no se podía conocer. La capacidad de mostrar que tiene la acción reside en la dimensión expresiva propia de la libertad del hombre, de la cual se infiere una cierta traducción necesaria de dicho significado (nunca el significado debe concebirse como unívoco, existen tantas posibilidades de traducción verdadera como amplia es la verdad, por eso Balthasar habla de “perspectivismo” (TI 1) y no de relativismo, porque cada uno tendría acceso a un aspecto de la verdad). La cuestión del sentido respecto al cual cada uno sería traductor e intérprete, es llevada siempre de nuevo al teatro, espacio en el cual se ensayan y se ponen a prueba distintos planteamientos existenciales; en la maquinaria teatral aparecen las contradicciones, posibilidades e imposibilidades de un sentido propuesto como válido por un autor o un

misma de representación, que aparece cada vez más difícil de ajustar a los contornos de un mundo en convulsión y de un yo que duda de sus propias fronteras y de su propia naturaleza” (Abirached 1994: 17). Se trata en el fondo de la duda respecto al ser, que ya vimos en el *Acto I*.

director. En la libertad puesta en juego en el espacio interpersonal salen a la luz las máscaras de la existencia, las falsedades, y sale como destilada la pregunta siempre resurgente: ¿en qué consiste la existencia?, ¿en qué consiste *mi* existencia? Y bajo esta luz, ¿quién soy yo? Nosotros, los actores, vamos lanzando soluciones proyectadas desde el escenario de nuestro teatro a un público que recibe a través de nosotros un sentido, una orientación y un significado para su vida. Cada espectador, también nosotros, juzga la validez de esa interpretación.

En segundo lugar hay que destacar la necesaria *creatividad* de la interpretación, no sólo porque no haya una única, sino sobre todo porque existe la libre recreación del sentido de la existencia, sin la cual éste no puede aparecer para otros ni para nosotros mismos, y no sólo no podría verse, sino que se dejaría de realizar la concreción del ser y por tanto dejaría de existir como él mismo. Como hemos dicho, no se trata de <<crear>> el sentido, puesto que éste no se inventa, sino de hacerlo aparecer-existir en el propio yo, en la propia personalidad, características y circunstancias. Aquí valdría, con las distancias necesarias, lo visto acerca de la relación entre transparencia y creatividad en la representación del actor. Resumiendo, diríamos que sin transparencia (traducción fiel de un sentido) no hay creatividad y sin creatividad o libre recreación no hay transparencia, pues se requiere todo el yo para llevar a cabo una interpretación personal de la existencia, por tanto, no sólo la reflexión, las emociones o los gestos, sino todo él.

El concepto de interpretación en la identidad personal plantea inevitablemente la cuestión de la *forma adecuada* en la que él *es* (o por el contrario en la que se deforma). La respuesta no puede estar clara desde nuestra posición de <<actores>>, pero podemos reconocer por el contexto dramático en el que nos encontramos, que tenemos un papel, el cual delimita ya una forma, también porque tenemos ideales que tratamos de realizar y consideramos verdaderas cosas que exigen nuestra actualización personal, también porque tenemos unas limitaciones y unas habilidades determinadas que nos indican una posible concreción adecuada a nosotros y al conjunto, o también incluso porque unas cosas nos dan más alegría que otras, mayor paz, etc. Todo ello y más, nos puede indicar una posible forma personal, que sin dejar de variar a lo largo de la vida, no es sin embargo susceptible de interpretaciones infinitas, como si fuese indiferente adoptar una u otra, un papel u otro. El *papel* o el personaje en cuya realización se configuraría el yo, tiene muchos niveles de comprensión: desde el pequeño papel o tarea personal, como puede ser una actividad transitoria, hasta papeles de carácter permanente como pueda

ser el de madre, o incluso la tarea de toda una vida (como se ve en figuras importantes de la historia cuya existencia se ve girando en torno a labor más importante de su vida, un papel político, de paz, de unidad entre pueblos, un papel cultural importante, etc.).

Interpretar el papel supone dejar ver ese horizonte de sentido amplio en el que la actuación se contempla como *Gestalt dramática*, es decir, se percibe como figura sobre un fondo y se comprende en el encuentro personal con ella (sujeto-objeto) que la forma en la que aparece es expresión de un ser.

χ. Ser y donación

En resumen, la identidad personal supone la *identificación* con un papel, la movilización de las energías en una *actuación* donde yo y papel somos uno en la distancia, y donde no se puede eludir la cuestión del sentido ante la mirada propia y ajena, es decir, la *interpretación*. La identidad personal es la concreción actualizada de las tensiones dramáticas de la existencia, es mediar la diferencia entre ser y acción y entre acción y sentido. Estas dos mediaciones responderían, a través de una figura personal (en-acción y en-relación), a la pregunta básica: “¿cómo puede el sujeto adecuarse a sí mismo?”, sin la cual es imposible responder “quién soy yo”, porque en la acción dramática, en relación con otros, para otros, gracias a otros... es donde se realiza la unidad del yo en su ser, su hacer y su conocer (ver *Maurice Blondel*, Acto II. I. 2. a).

Según todo lo visto, la *acción dramática* configura el yo, dando forma y haciendo ser al yo; lo cual implica la configuración de la comunidad por medio del yo y que el yo a su vez está configurado por la comunidad; e implica también un sentido que realizar en la propia acción, por eso conlleva mostrar y decir algo *más* con esa acción singular, conforme a la dimensión expresiva de la persona. Y la identidad dramática supone en definitiva entrega, pues sin la donación del propio yo en la acción, en lo interpersonal, no se realiza ni actualiza en él el sentido de su vida. Por último, la *identidad dramática* supone arriesgar la propia forma para ganar el ser y arriesgar el ser para ganar la forma, y esto sólo es posible en el drama, en el diálogo y en la acción. Una vez más, Blondel nos da una clave cuando dice que nos lo jugamos todo en la decisión esencial: ¿*reservarse o entregarse?* (A: 541).

ACTO III

VALORACIÓN Y PROPUESTA

Introducción

Después del nudo del segundo acto llegamos al desenlace, que si se precia de ser buen desenlace, no debería ser simplemente conclusión de lo anterior, sino contener lo anterior y algo más. Por eso para finalizar se requiere un contraste de las propuestas, de modo que la tensión de la trama se resuelva en una aclaración, un deshacer el nudo para poder distinguir alguna imagen más clara, más verdadera acerca del tema en cuestión. Después de haber puesto a la luz la forma narrativa y la forma dramática de la identidad personal, la *valoración* de esta última, cuya figura más acabada es el actor, necesita ser contrastada con la forma narrativa. Por eso, se proponen al principio de este acto estas dos soluciones al problema de la identidad personal, de modo que pueda verse mejor en qué consiste la forma dramática. La *importancia* de la identidad personal será juzgada según dicha forma, según sus atributos, después de haber asimilado por tanto en qué consiste la importancia de su novedad.

Esta nueva *Gestalt* quisiera ser nuestra última palabra, como el fruto de un diálogo abierto aún, por tanto una semilla a la espera de germinar. El teatro concluye en el tercer acto, pero con ese final puede empezar en nosotros una nueva vida, un nuevo mundo se abre para nosotros al concluir una obra: los personajes continúan viviendo más allá de la escena, después de que su actualización haya supuesto para nosotros la realización de algunos caminos posibles de libertad, de interpretaciones del sentido de la existencia. Del mismo modo, este estudio quisiera comenzar algo al concluir, y por ello proponemos simplemente un espacio y un movimiento, realizables de infinitas formas dramáticas, de modo que cada persona pueda encontrar su propia forma en el teatro del mundo, su forma única e histórica. La vía propuesta para que el yo se sitúe en el espacio y el movimiento dramáticos que configurará su ser, por la que vendrá a ser él mismo, es la donación de sí. El sentido marcado por esta vía aguarda a la espera de innumerables interpretaciones y su actualización es susceptible de adoptar tantas identificaciones, diálogos y acciones que se presenta como un auténtico horizonte común donde poder

leer las distintas propuestas individuales y reconocer así los perfiles personales más extraños a nosotros en una nueva luz. La vía escogida permite tantas distintas concreciones como amplio es su sentido, por eso, dentro de su inexplicabilidad y sin-sentido, su inutilidad sirve para iluminar cualquier drama desde otra altura.

Creemos que al plantearlo como vía, realizamos la labor que todo buen drama debería lograr: que cada uno libremente recorra su propio camino después de haber recorrido el propuesto desde el escenario. Aquí, el lector-espectador, si ha seguido la trama, tendrá que tomar postura del mismo modo, pero sea cual sea su decisión, su labor ya forma parte de esta empresa teatral, pues como público, su testimonio hace posible este pequeño drama configurado en tres actos. Veamos qué nos depara el tercero.

I. VALORACIÓN DE LA IDENTIDAD PERSONAL COMO FORMA DRAMÁTICA

1. El problema: unidad, ser y sentido

En esta última parte se retoma lo más importante de los Actos I y II, en especial *el problema de la diferencia* (Acto I. I), la *valoración de la solución narrativa* (Acto I. IV) y la *valoración de la solución dialógica* de la identidad personal (Acto II. I. 3). Resultará fácil realizar la tercera valoración si se ha asimilado lo dicho anteriormente: la valoración de la identidad personal como forma dramática.

Las tensiones. La identidad personal se ha presentado desde el principio como definida por varias tensiones o diferencias y sin embargo como indeterminada: el yo siempre *es* bajo una determinada *apariencia* (considerando la *acción* como la forma en la cual principalmente aparece el ser del yo) y además el yo siempre es con-otros, por lo tanto no se puede considerar al *individuo* sin la *comunidad*; en tercer lugar hemos descubierto a través del diálogo y de la acción una tercera diferencia: entre la *finitud* y el *fin*. Este fin es lo que conocemos como el *sentido*, el cual ofrece una dirección, un significado y una sustancialidad a lo que aparece como yo. Estas tensiones tienen un aspecto problemático dado que exigen una solución y al mismo tiempo el mantenimiento de las diferencias, por lo que la única alternativa viable es la mediación entre los polos: lograr la unidad sin reducir las diferencias. Pero a la vez, descubrimos en dichas tensiones no sólo la delimitación problemática del yo, sino sobre todo la definición de un espacio abierto para la posibilidad de ser, una estructura liberada para la libertad. La perspectiva cambia cuando las diferencias negativas, vistas como limitaciones del ser, aparecen como diferencias positivas gracias a la tercera diferencia²⁰², entonces la estructura inicial se convierte en una nueva posibilidad de ser.

²⁰² Esta tercera diferencia, finitud-fin, que reconocemos en el teatro, en la “diferencia entre la finitud de la representación y su significación infinita” (Td 1), puede recordar a la *cuarta diferencia* propuesta por Balthasar (Dios-mundo). Las otras dos podrían encontrar su analogía en la diferencia dialogal (como la diferencia entre individuo y comunidad) y en la diferencia ontológica entre el ser y los entes, y entre el ser no subsistente y la forma esencial (como despliegue de la diferencia entre ser y aparecer) (FA: 137-140). Desde la analogía se puede decir en nuestro caso, que la tercera diferencia es la que abre auténticamente la posibilidad de las otras dos polaridades; Balthasar arriesga su propia propuesta metafísica, nosotros arriesgamos una analogía de esa propuesta, abierta a distintos niveles de lectura.

Entre estas tres diferencias situamos por tanto la estructura -dramática- de la libertad humana.

La posibilidad. El “problema” supone entonces más bien la posibilidad de unidad, de ser y de sentido, el límite consiste en un lugar no sólo de diferencia sino también de vínculo, y no sólo de definición sino también de creatividad. Porque además de la posibilidad que tiene el yo de aparecer bajo diferentes formas y de no ser idéntico a los otros, de comunicarse o de reservarse –aquí se ve la libertad negativa, como la posibilidad de la diferencia en cuanto espacio indeterminado-, es preciso que pueda realizar *algo* consigo mismo y con su acción, para existir como ser auténticamente libre. El espacio que abren las diferencias entre ser y aparecer y entre yo y otro, es imprescindible, pero ¿para qué? La apertura de dicho espacio no es auténtica hasta que se libera por medio de la tercera diferencia: yo-fin, que hemos desplegado como la existente entre la representación y el horizonte, entre la realidad y la idealidad, y que da lugar al *ser-libre-en-finitud*. Si el yo no pudiese realizar en la existencia algo esencial para sí mismo y para los otros, ese espacio sería un espacio vacío, absurdo. Los autores del teatro del absurdo, denuncian este vacío explorando sus innumerables posibilidades, para decir en definitiva que no se va realmente a parte alguna, simplemente se da vueltas sobre sí mismo, en un escenario liberado como jaula ridícula, que es la propia existencia. Se recorren con una aparente libertad inusitada todos los rincones de la escena, todas sus extravagancias y todas las posibilidades expresivas del lenguaje verbal y no verbal, para gritar sin embargo al público: <<¿dice algo toda esta *palabra* insignificante?>> (Beckett, en Abirached 1994). Esto viene a corroborar que la libertad humana no es libertad sin un sentido y ese sentido exige una diferencia, un punto de partida y otro de llegada, una dirección y un significado inteligible de cada expresión producida a lo largo de ese camino, de cada palabra, cada acción, cada figura. Dicho sentido debe ser por tanto algo que siendo diferente a mí, no sea ajeno, y algo que yo pueda realizar y conocer, haciéndose posible entonces la unidad entre las otras dos diferencias. En el espacio definido por estas tres polaridades se abre la posibilidad de ser yo y de conocerme por medio de la acción.

*La solución impersonal*²⁰³. La reducción de la tensión entre sujeto y objeto es una tentación constante para el hombre, tentación porque ya vimos que la solución que

²⁰³ Para comprender la *solución narrativa* es preciso saber a qué problemas está reaccionando ésta, los cuales proceden de esa otra solución previa que denominamos *impersonal*, porque se caracteriza por un yo ausente, desaparecido paradójicamente en el proceso de focalización de su apariencia. Un resumen de

plantea es falsa y sin embargo es poderoso el atractivo de la unidad y la claridad ofrecidas por la fundamentación en un único principio. Esta reducción se presenta como la única solución que parece realmente solución, y eso supone mantener la inseguridad siempre problemática para el hombre: no poder dar nada por definitivo, ya que no está determinado en su ser, no está solo y no conoce el fin como puede conocer los objetos del mundo, por lo cual su futuro es incierto. Pero con la solución impersonal, planteada de forma radical por Parfit, las polaridades resultan realmente problemáticas debido a la separación de los polos hasta la eliminación de uno de ellos, tal y como corresponde al reduccionismo positivista: desaparecen el ser, el otro y el sentido²⁰⁴. Esta solución, en la medida en que resuelve el problema de la diferencia eliminando la tensión, no se puede considerar que solucione algo, sino que más bien es origen de los auténticos problemas, a los cuales se tendrá que enfrentar la postmodernidad y que veremos a continuación: el *problema de la unidad* de los objetos, como fragmentos de una unidad que se busca permanentemente, el *problema del ser* ante un mundo de fenómenos (¿soy algo más que mis modos de aparecer, algo más que mi palabra o que mi acción?), y por último, el *problema del sentido*, de dirección y significado en lo que respecta a la finitud de las apariencias (¿hacia dónde ir, significa algo todo aquello que hago, digo, pienso?, ¿tiene alguna importancia mi ser?, ¿dónde reside esa importancia?).

La pregunta *quién soy yo* se plantea entonces en primer lugar como la búsqueda de una *unidad* entre las diferencias, sin la cual el ser y el sentido resultarían algo abstracto (incognoscible, oscuro) y ajeno al yo (irrealizable, algo lejano que no tiene que ver con la realidad individual que yo soy) o en todo caso sospechoso. La forma de alcanzar esta unidad es lo que nos corresponde valorar ahora. Después de las dos formas principales, narrativa y dialógica, concluiremos con el examen de la tercera: la forma dramática.

A la solución narrativa, que reacciona al esquema impersonal de la identidad, vamos a contraponer nuestra propia solución dramática.

este proceso de ruptura de las polaridades y desaparición del sujeto se puede encontrar en *El yo objetivado: apariencia y desvinculación* (Acto I. II.2) y también en las conclusiones acerca de la propuesta de Derek Parfit, en *Conclusión y crítica* (Acto I. III.1.a.δ).

²⁰⁴ Al problema de la reducción se añade la contradicción entre lo que dicta la lógica objetivista y lo que exigen tanto la filosofía como la misma existencia: unos criterios constitutivos de la identidad personal y una unidad entre ser y aparecer, entre el individuo y la comunidad y entre la finitud y su horizonte de sentido (ver Acto I. II.2.c. *Problemas del yo objetivado*).

2. La solución narrativa

Vimos que la narratividad se presentó en un determinado momento como el modo de salir del mundo impersonal y mecanicista del cientificismo reduccionista. El punto de vista de tercera persona, que parecía prometer una certeza en el conocimiento de la verdad del mundo, terminó en una duda aún más voraz que la cartesiana: duda acerca del ser y del sentido, porque al distanciarse los polos hasta la reducción, la apariencia sin el ser cae en la fragmentación, el individuo sin la comunidad cae en el monólogo que alimenta a su vez la reflexividad, y la finitud sin el fin, deriva en la duda y el temor a lo futuro, a la novedad. Algunos supieron reconocer en la narración la capacidad de la palabra para articular los acontecimientos, los fenómenos, para organizar la temporalidad que se presentaba como la mera sucesión cronológica de instantes, fragmentos de existencia que vienen, pasan y se pierden. De este modo, se le reconoce a la narración el poder de ensamblar lo que carece de unidad ante la mirada objetivista, por tanto el poder de explicar las acciones (al modo narrativo), al dar razón de las mismas. La narración se propone así mismo como un modo de ubicar el yo y por tanto de darle una orientación. Sin la referencia de pasado y futuro el yo queda inmovilizado porque no sabría hacia dónde ir. La narrativa le facilita esta localización al permitirle reconocer de dónde viene y hacia dónde va. Estos son entonces los aspectos positivos más importantes de la identidad narrativa: la *relatividad* y la recuperación del *espacio* que permita al sujeto reconocer un valor o substancia por referencia a otra instancia (“*Relatividad*” y “*Espacio*”, Acto I. IV. 1), como soluciones a problemas planteados por el esquema impersonal. Sin embargo presenta varios problemas por herencia del reduccionismo, que la palabra por sí misma no es capaz de solucionar. Así, la solución narrativa se ve envuelta en aquellos antiguos problemas, si cabe más arraigados ahora en las formas de vida, en el arte, en la cultura, y por tanto más imperceptibles. Estos son los problemas que muestra la solución narrativa: la *unidad narrativa*, el *ser narrativo* y el *sentido narrativo*.

a. La unidad narrativa

El panorama reduccionista lega a la filosofía narrativa el problema de la unidad. La narración que esta filosofía plantea se presenta como una forma de recuperar el ser y

el sentido, como solución por tanto al problema de la unidad. Se espera alcanzar al mismo yo en la historia narrada de los acontecimientos dispersos de una vida, y se espera, en la coherencia y cohesión de la historia, ver un más allá que permita comprender una dirección y un significado, lo cual redundará a su vez en una nueva capacidad de ver la propia historia, la propia identidad. Sin embargo la unidad narrativa no puede escapar a la *distancia* y al *relativismo* del que es heredero el lenguaje que le sirve de instrumento mediador. En el seno de la palabra misma se sitúa el problema principal, que consiste en la incapacidad para asegurar la correspondencia entre la expresión y el significado, entre la forma (unitaria, coherente, cohesionada) y su contenido.

Por otro lado la conocida articulación del cambio con la permanencia y la dinamicidad que se atribuye a la historia, son algo muy discutible, como ya se ha indicado (*¿Novedad?*, Acto I. IV. b). La idea de una unidad abierta a la transformación parece poco realista. La narración procura más bien, por la misma esencia de su forma, una coherencia lógica que a menudo no se encuentra en la vida. En realidad, los auténticos cambios son de alguna manera algo siempre incoherente y por lo mismo amenazante para la unidad narrativa (los psicólogos narrativistas dan buena cuenta de ello²⁰⁵). Si bien es cierto que la historia admite cambios y que se sigue reconociendo en ella una unidad y coherencia, ello no quiere decir que sea dinámica ni que su forma tenga movimiento por sí misma, pues una narración ajustada a la realidad es el relato de acciones y acontecimientos pasados, algo más bien *estático* por tanto. En definitiva, la unidad narrativa exige la cualidad de la coherencia y un discurso donde no haya saltos lógicos, donde cada vacío explicativo sea explicable por causas narrativas. La narración tiende por sí misma a ocupar el espacio del conocimiento, del ser y del hacer. Allí donde quizá no hay nada, un vacío abierto, ella pone su propio *saber discursivo*, proporcionando sensación de seguridad y de control respecto al futuro o respecto al pasado. No se cuestiona que la narratividad sea necesaria en la vida, sino que la identidad personal consista en esa mediación narrativa entre las diferencias. La solución que plantea la unidad narrativa supone un *obstáculo para la acción y para el otro*, ya que fácilmente el relato ocupa el espacio que las diferencias liberan y que la acción y el

²⁰⁵ Crites y Keen son los psicólogos narrativistas escogidos para mostrar el aspecto problemático de una narrativa que se extiende por todos los espacios abiertos entre las diferencias y que media entre ellas, tendiendo a hacerlas imperceptibles. Ambos ven el peligro de una narrativa que no deja lugar a la novedad del futuro o a la novedad del otro, y aunque su propuesta sigue siendo narrativa, sus investigaciones ponen el acento en la necesidad de apertura, de ruptura por tanto (ver *¿Novedad?* y *El otro*, en Acto I. IV. 2. b. α. y χ).

otro contribuyen a mantener y a liberar al mismo tiempo (Acto I. IV. b). Es significativo que desde la psicología narrativa se considere la forma narrativa como fácil aliado de la desesperanza cuando el futuro se narrativiza (Crites y Keen), lo cual resulta inevitable si se llega a considerar la narrativa como clave de la experiencia y del conocimiento, como ocurre en la postmodernidad, donde se depende de la palabra para acceder a la realidad y esta palabra está al mismo tiempo ligada a la duda ineludible acerca de su validez.

La unidad narrativa, al introducir una distancia con lo narrado, facilita la concepción de sí mismo como un *yo sin cuerpo*. Por un lado está el yo que narra y por otro el yo narrado, el cual no es algo físico, sino un recuerdo narrativo recogido del pasado. El cuerpo es el lugar donde se configura la identidad, el lugar de sus acciones, de su relación, de sus límites y su vinculación con los otros, es la ventana al mundo, al saber y a la acción, a la comunicación y donación de sí mismo. Sin cuerpo no hay yo, ¿puede por tanto una teoría de la identidad permitirse considerar un yo sin cuerpo? El papel indiscutible del cuerpo en la identidad personal ha sido una cuestión apenas aludida en este estudio, sería necesaria sin embargo una mayor profundización en este campo. Aquí se deja tan sólo ver una posible línea de investigación dentro del marco dramático de las diferencias y su mediación.

La unidad narrativa, como característica fundamental de la forma narrativa, contiene ya alusiones a los otros dos problemas, aunque es preciso tratarlos aparte: el ser y el sentido.

b. El ser narrativo: apariencia y desvinculación

La forma narrativa ha sido un modo de recobrar una identidad del yo sin establecer un sustrato. La sustancialidad que Taylor y Ricoeur consideran necesaria, aparece con la unidad narrativa que el individuo configura gracias a una comunidad de referencia (Taylor) o simplemente gracias al otro (Ricoeur). Se busca el ser del yo y se rechaza en cambio la concepción sustancialista del mismo. Sin embargo, la narración de sí no puede sortear un obstáculo: la evidencia discursiva que fundamenta toda su certeza, limitando la función de la palabra a una mera descripción fenoménica. También el yo se sitúa entre los fenómenos descritos narrativamente, por tanto se tratará de un yo considerado sólo como *apariencia* (frente a la diferencia y unidad necesarias entre ser y

apariencia) y además, dado que se concibe como la historia que él cuenta de sí mismo, es un yo *desvinculado* (frente a la diferencia y la unidad necesarias entre yo y otro).

Apariencia y desvinculación ya se han visto como características de la solución impersonal, pero ahora, en la solución narrativa, se añade una nueva dificultad para lograr lo que todas las soluciones anhelan en cualquier caso: el ser, la unidad y el sentido (como ya vimos incluso en Parfit). La dificultad estriba en que la vía del lenguaje discursivo se ve cerrada para ello, pues el relato, como forma principal de legitimar el conocimiento en la modernidad, se convierte en la postmodernidad en medio eficaz de deslegitimación, debido al descrédito de la palabra. Por eso el yo narrativo no puede estar cierto de su ser y vacila en su relación con el mundo y con los otros; el sentido, como dirección y significado se vuelven fácilmente algo absurdo, arbitrario, incomprensible. Esta palabra narrativa es identificadora más que mediadora, lo cual impide poder leer en ella un significado de los fenómenos descritos o una dirección de la acción. Ella es el yo y el yo es ella, fuera de la narración no se puede conocer, pero lo que se conoce por medio de ella es sólo una descripción, un relato. El yo como *ser-en-acción* y *ser-en-relación* que revela la misma vida cotidiana, queda oscurecido por la distancia objetivista, cuya mediación trata de realizar la palabra sin poder lograrlo.

c. Sentido narrativo: un único sentido.

*¿Será el hombre nuevo? ¿Será el mundo entero?
¿Tal vez otros dioses? ¿Puede que ninguno?
Estamos hundidos, todos y uno a uno.
Ya no hay más salida que reflexionar.
Piensen por sí mismos, que de algo hay que hablar.
¿Cómo se podría, sin que pasen pena
Ayudar ahora a aquella alma buena?
Público amable, no te sientas mal.
Tienes que encontrarlo: ¡Hay un buen final!*

B. Brecht, *El alma buena de Sezuán*.

Esta cita nos pone ante el problema del sentido narrativo: ¿es un sentido que el hombre alcanza por sí mismo, que crea por sí mismo? Se asegura que ese final tiene que existir, sin embargo no hay más razón para ello que el deseo y la necesidad de que todo acabe en el bien. “Ya no hay más salida que reflexionar”, porque sólo en la conciencia

aparecerá ese sentido como coherente, como justo y necesario, cada uno encuentra por sí mismo la lógica de este sentido al narrarlo. Si por sí sólo no aparece, “no te sientas mal”, público, “tienes que encontrarlo: ¡Hay un buen final!”. Pero por esta vía no se puede distinguir si se alcanza un discurso, como proyección de nuestra necesidad, o si es algo real, diferente a mi conciencia.

Para lograr la unidad de la que se ha hablado antes, se necesita un criterio referencia que haga escoger los episodios de la narración, que los ordene ante la propia conciencia o ante los otros como algo válido: este criterio es el *sentido*, la referencia o el fondo, que permite establecer una dirección del movimiento del ser y valorar significativamente la propia situación existencial. La unidad narrativa precisa por tanto de dos cosas: 1) algo distinto al propio yo, que funcione como criterio de unidad para asir el yo, como sentido, esto es, necesita una *diferencia*, y 2) la posibilidad de la *unidad* con dicho fin, puesto que la configuración narrativa del yo se concibe como la articulación de la identidad en relación con el fin. Por tanto, sin una posibilidad de acercamiento o alejamiento, la unidad narrativa sería inútil, y dicha posibilidad reside en la posibilidad del vínculo con el criterio en función del cual se ordena. Estos dos requisitos, diferencia y unidad con el fin, son imprescindibles para poder hablar de un auténtico vínculo y para que el sentido pueda ser constitutivo del yo. Valoraremos si este sentido narrativo cumple o no estas premisas y por tanto si es posible la unidad con dicho fin.

α. La justificación narrativa del sentido

Los autores narrativistas tratan de fundamentar el sentido a partir de la misma narración. ¿Por qué tendría que haber una diferencia así, un sentido, desde el punto de vista narrativo? Se respondería básicamente diciendo que nuestra manera narrativa de conocer exige un criterio de articulación, una referencia respecto a la cual reconocer todo por su relación con ello. Por ejemplo para Taylor, el lenguaje es un signo de la importancia del sentido en la constitución del yo, ya que el vocabulario que usamos da cuenta de muchas realidades que expresan un sentido en torno al cual el yo adquiere sus rasgos individuales, siendo estos términos imprescindibles para conocer la realidad y el yo, para orientarnos y avanzar en una dirección u otra. En segundo lugar, la identidad personal se articula en función del acercamiento o alejamiento de ese sentido, lo cual

sólo puede valorarse en una figura narrativa que recoja la posición actual, situada entre lo recorrido hasta ahora y lo que queda por recorrer. Por último, Taylor (y en general la conciencia postmoderna, con sus esperanzas de ser y de sentido puestas en la palabra) sostiene que los bienes que constituyen el horizonte de la identidad y por los que podemos reconocer un significado en general en las cosas, sólo existen para nosotros articulados en alguna narrativa (Acto I. III. 2. a. χ). También Ricoeur sostiene algo muy semejante (Acto I. III. 2. b. χ).

β . El sentido único

Pero también habría que descubrir el reverso de la pregunta: ¿cómo se justifica la misma narración?, ¿por qué es necesaria?, ¿qué se considera anterior: el sentido que como diferente a mí hace posible la verdad de la narración a la cual sirve de criterio o la comprensión de este sentido?, ¿puede separarse lo uno de lo otro? Estas son las preguntas que surgen cuando se parte de una concepción reflexiva y solipsista del yo, que busca un fundamento único de su ser y del sentido, pues precisa de certezas discursivas para alcanzarlos. A continuación se recogen dos de las causas principales de una concepción del sentido (y con él del yo) como asunto de *un solo sentido*, que en seguida explicaremos.

*La narración del sentido, del yo y de su unidad*²⁰⁶. Aquí tocamos la nueva concepción narrativista de la identidad personal, con la que se pronuncia aún más el giro comenzado en la modernidad: que el mismo sentido sólo se conoce en una articulación narrativa y, por tanto, que el yo <<construye>> sentido, que en él mismo encuentra las “fuentes morales” de su identidad. Se puede decir que el yo articula el fin respecto al cual se conoce narrativamente a sí mismo y que la narrativa precede así de alguna manera al sentido. Esta idea recuerda al yo como conciencia, a partir de la cual este yo genera al mundo y a sí mismo, haciendo simultáneamente sospechosa la realidad, la existencia de los objetos y del propio yo²⁰⁷. En la postmodernidad se acentúa esta

²⁰⁶ Éste título pretende ser el polo opuesto a la frase “el amor supone el uno, el otro y su unidad” (RP: 287), indicando con ello que la narración por sí misma no puede lograr ni el ser del yo, ni el sentido, porque no puede lograr la unidad entre ambos.

²⁰⁷ La idea de un sentido que aparece justo con el yo, con su narración, con su acción y con toda su figura, es muy diferente al sentido narrativizado de la postmodernidad, ya que éste se crea en la narración, la cual

contradicción entre el requisito de un sentido para narrar y la necesidad simultánea de la narración para alcanzar el sentido, ya que el relato había copado el ámbito del significado y de la realidad como medio privilegiado del conocimiento, como legitimador del conocimiento científico; sin embargo al descubrir la vulnerabilidad del discurso del yo, el relato comienza su crisis que es la crisis del sujeto moderno, que no puede ser ni entender sino a través de la narración, la cual se descubre en su mismo uso como insignificante, como palabra inexpresiva porque no sabe si más allá del texto hay algo que expresar. Este “algo” sería el ser y el sentido. Por tanto la narración se convierte en palabra que sólo puede alcanzar una *apariencia sin ser* y una *figura sin fondo*, convirtiéndose así en impedimento para lograr aquello que busca recuperar: la unidad y, con ella, el ser y el sentido; pues qué puede ser el yo sin el ser sino *fragmentos de impresiones* y qué puede ser el yo sin sentido sino una mera capacidad para la *nada*.

Porque todo parte del yo, que narra para poder conocer y poder ser, decimos que el sentido que se alcanza al narrar es de un *único sentido*, concebido como resultado de su propia tarea: él es origen de su propio fin, por eso él es el único capaz de mediar la unidad entre los polos y a la vez el responsable de dicha mediación, es decir, de realizar su propio fin y con ello ser él mismo²⁰⁸.

La concepción negativa de la diferencia. El modo de mediar la diferencia entre el yo y el sentido o el fin con el que se contrasta, dependerá de cómo se conciba dicha diferencia. Habíamos visto que cabía una comprensión negativa, en la que la diferencia supone un no-ser frente a lo que es diferente, en cuyo caso la unidad o mediación por la cual se alcanzaría el ser consiste en una eliminación de la diferencia más que en un vínculo. La relación entre los elementos es entonces dialéctica, puesto que el

es fuente por tanto de su propio sentido. En cambio, un sentido que aparece al narrar y al actuar hace necesarios los dos requisitos del principio: el sentido previo como espacio liberado (diferencia) y la posibilidad de conocer y realizar ese sentido (unidad).

²⁰⁸ Esta concepción unidireccional del sentido, arranca de la reflexividad radical y de la objetivación y posterior subjetivación del conocimiento, que establece una relación unidireccional entre el sujeto y el objeto, en la que el conocimiento es tarea exclusiva del sujeto, que ha de aprehender en su conciencia al objeto, orientarse hacia él y arrebatarse su significado, alcanzarlo en su ser íntimo, pues éste no se muestra directamente sino que se vela en su apariencia. Esta unidireccionalidad en el conocimiento conduce a la unidireccionalidad en el ser del yo. Parece que hay que narrar para ser, hay que “hablar”, como mostraba Beckett. Al sentido único se opone el diálogo, que es en primer lugar un doble sentido, por tanto sin fundamento último, sin deducción, un sin-sentido (no hay una primacía del sujeto frente al objeto o del yo frente al tú, no hay dialéctica sino diálogo, no hay deducción sino apertura confiada a la novedad en virtud del otro, no hay una razón lógica sino un *porque sí*, un *sin-sentido*). (Ver en Tl 1 la concepción dialógica del conocimiento que allí se describe, opuesta a la labor solitaria de un sujeto cognoscente. También se puede ver *Diálogo frente a reflexividad*, Acto II. I. 3. a. α).

movimiento de uno hacia el otro busca la superación de la diferencia para así poder ser. También vimos el intento neoplatónico de fundamentar el ser individual del yo, que finalmente terminaba sumido en la dialéctica entre el yo individual y el todo, por la cual *ser* implicaba *no ser yo*, unirse al Todo desapareciendo como individuo, y *ser yo* implicaba por tanto *no ser* puesto que suponía la diferencia con el Todo, con el Ser.

En Taylor parece reconocerse una tendencia neoplatónica semejante que, salvando las distancias, concibe el espacio de la identidad, abierto gracias a una diferencia negativa, donde el yo, para ser, ha de orientarse hacia ese fin que lo constituye. Su sustancia se juzga en relación con ello. Sin embargo se distancia del neoplatonismo en el segundo aspecto: Taylor defiende que en la medida en que el individuo se acerca al fin, no desaparece su individualidad sino que por el contrario su identidad se configura como la suya propia, su yo distinto a todos adquiere substancia. Lo que habría que juzgar es en virtud de qué puede afirmar algo así, pues no se ve claro qué posibilidades hay de vínculo con ese sentido (no de superación de la diferencia), vínculo que no suponga por tanto la “alienación” del yo o la desaparición del fin en la identidad con el yo, en una especie de “espíritu absoluto” (ver *El marco meta-antropológico de la Antigüedad*, en Acto II. I. 2. b. α). Si el sentido es ante todo la diferencia que retiene mi posibilidad de ser, entonces la dirección está clara: <<yo tengo que alcanzar esa diferencia>>. En tal caso la dirección propuesta parte exclusivamente del yo y se orienta hacia aquello que se presenta en primer lugar como diferente. Poder alcanzar este sentido resulta dudoso en este planteamiento, como ponen de manifiesto sobre todo los autores del principio dialogal y Blondel; pero tras la crisis del relato, la posibilidad de que exista realmente algo que alcanzar parece ser el problema fundamental, previo al de la unidad. El problema de la unidad, como ya dijimos, pasa a un segundo plano cuando aparece la duda postmoderna acerca del ser y del sentido, aunque ambos se condicionan mutuamente.

χ. Problemas del sentido único narrativista

Los problemas del sentido narrativista son los mismos que se atribuyen a la identidad personal comprendida como forma narrativa, es decir, son los “aspectos negativos” que se desprenden del hecho de anteponer el propio discurso a la realidad, ya sea la unidad que el yo trata de recomponer de sí mismo, ya sea el propio ser yo, o sea

el sentido de la vida. Esta precedencia del discurso, que es el modo inevitable de conocer del Cogito tras la separación radical entre sujeto y objeto, trae consigo el *relativismo* y la *duda* generalizada, puesto que todo lo que el sujeto conoce y por tanto todo lo que *es* ante su conciencia, lleva el sello de la propia construcción, de un ensamblaje particular: ¿se corresponden sus representaciones del mundo con el mundo tal como es?, ¿cómo poder tener esta certeza? El origen de la duda se encuentra en el origen de la certeza cartesiana, que consiste en la *evidencia discursiva*. En esta misma línea se puede decir que no hay ya cabida para lo diferente, para la novedad, ¿dónde situar en esa narrativa a la acción y al otro, novedades fundantes? Porque si somos nosotros los que articulamos narrativamente el fin, ¿cómo se puede hablar de una *diferencia* entre el yo y el sentido?, ¿cómo se puede concebir alguna diferencia fuera del yo y de su discurso? (ver *Aspectos negativos*, en Acto I. IV. 2).

Por otro lado, que este sentido sea único y sea a la vez narrativo no es casualidad, pues la unidireccionalidad y la narratividad están estrechamente relacionadas, así como lo están el doble sentido y el diálogo. Veamos: si se comienza por la reflexividad radical como modo de alcanzar el ser de las cosas, es decir, si se parte del yo pensante, entonces el sentido del conocimiento y del ser se presenta como único y además tendrá que ser narrado para poderse recoger en una unidad reconocible. Si por el contrario se comienza por el diálogo, por el yo-en-relación (que no antepone su idea y su discurso a la realidad sino que tiene *experiencia* de ella), entonces el sentido del conocimiento será *doble*, como lo es el del ser. El espacio del ser no será de una sola dirección sino *dialogal*, porque lo que se presenta como constitutivo del yo, aquello hacia lo que tiende a aproximarse y donde pone por tanto su esperanza de ser, no es él mismo, no es su propio discurso en descrédito, sino el horizonte de sentido que aparece en el diálogo con el tú. Ser yo en el espacio dialogal no depende exclusivamente del yo, sino que se configura en receptividad y donación, en un doble movimiento hacia dentro y hacia fuera.

δ. El actor épico

Antes de concluir la solución narrativa parece oportuna una mirada más al teatro, pues éste refleja con fidelidad de artista -no de científico- los cambios sociales, humanos, cambios en el orden de las ideas, dificultades contemporáneas de la

existencia... todo puede ser representado y puesto a prueba en el escenario, que imita a un gran laboratorio del sentido, del significado y de la identidad personal. En el escenario, la unidad tiene que ser trabajada, tiene que abrirse paso entre las múltiples diferencias, por eso las convulsiones de una época que afectan a los tres problemas comentados, ha de tener repercusiones importantes en un teatro que se precie de ser espejo transparente. El autor y el director deciden qué ha de ser reflejado y qué ha de poder verse a través del espejo, el actor tiene que hacerse eco de esa intención, para lo cual ha de encontrar su propia técnica. La introducción de lo épico es quizá la transformación más profunda en el arte interpretativo, y ello en seguimiento de la intención explícita del autor de teatro épico: impedir la ilusión dramática, provocar la distancia entre espectador y escenario, de modo que el público no olvide que está en el teatro, provocando también la distancia en el propio espectador, para que cobre conciencia de sí y de lo que ha de hacer, para relativizar toda acción, para hacer pensar y promover un cambio en las estructuras sociales. El teatro de Bertolt Brecht es la mayor expresión de este nuevo arte que no quiere representar, sino hacer entender y causar cambios, para lo cual busca intencionadamente la distancia y el relativismo frente a la unidad, favorece la apariencia y la desvinculación frente al ser, así como el sentido construido, derribado y puesto a prueba de nuevo; mientras lo genuinamente dramático propone la diferencia y la unidad con un horizonte de sentido que es común a actores y espectadores, que sin presentarse como algo concluido, sí constituye en cambio el espacio de mutua comprensión, de diálogo, el actor épico lanza al espectador un sentido posible, pero como tarea que el propio espectador debe realizar.

Abirached recoge las características del actor típicamente épico²⁰⁹ de acuerdo con esas intenciones: éste actor se opone a su personaje en vez de identificarse con él, ha de ser el “interrogador” de su personaje; desconfiando de la escena, debe explorar las posibilidades de la situación haciendo ver que no existe un camino trazado, debe parecer que explora, que está alerta. El actor ha de ponerse en duda a sí mismo y buscar siempre alternativas para mostrar su personaje, debe mostrar que muestra y se espera que aparezca como material “inacabado” y “polivalente”. Por último, el actor épico busca ante todo la “operatividad”, provocar un cambio. La narración constituye en el teatro épico una clave fundamental, pues es usada como factor de distanciamiento. Las técnicas de Brecht tratan de lograr una *narrativización* general de la escena, de modo

²⁰⁹ El perfil del actor épico se puede encontrar en *El actor y el escenario épicos* (Abirached 1994: 283-291).

que todo lo esencial del drama (lo actual, lo interpersonal y la acción genuina) se sustituya por su contrario. Así, en el teatro épico predominará el *pasado*, que se presenta como una historia que podría haber sido contada de otro modo; frente al diálogo, también se encuentra la *reflexión monológica*, consistente por lo general en un relato, y por último, el poder determinante de las *circunstancias* sociales, que sólo admiten un estilo descriptivo más que dramático, ya que debe dar la impresión de que la escena no es fruto de la decisión libre (representada mediante el diálogo y la acción individual) sino de causas ajenas al sujeto, objetivadas por medio de un estilo descriptivo²¹⁰. También veíamos con Szondi que la desdramatización del teatro tiene su origen en la contraposición entre sujeto y objeto, que da lugar a la distinción “entre el desvelador y lo desvelado” (relativizando así lo desvelado y haciendo dudar de ello), que contrapone al propio sujeto aislado a sí mismo en calidad de sujeto y objeto, y que hace de los sujetos, objetos pasivos de la fatalidad (Szondi 1994: 79-80).

En resumen, el actor épico encuentra en la narrativización justo lo contrario de lo que suscita el actor dramático. Los tres estadios por los que pasa el actor en la tarea de asumir el personaje son convertidos en su contrario: la distancia entre el actor y el personaje, la búsqueda de la operatividad poniendo de manifiesto cómo tendrían que ser las cosas para producir cambios sociales y por supuesto la manifestación, no de una idea acabada y unitaria, no la traducción de una verdad, sino precisamente la carencia de esa verdad y la invitación hecha al espectador para que busque él mismo una solución, rompiendo el espacio absoluto de la escena dramática para dirigirse directamente al público al cual pregunta <<¿qué piensas tú?>>. El actor épico no pretende conducir la mirada del espectador más allá, como si él fuese transparencia de un horizonte de sentido, sino hacia la misma realidad para poder cambiarla (p. 285).

Creemos que este actor épico no se corresponde con la realidad antropológica del hombre, sino que busca mostrar precisamente lo contrario de lo que es, y es así como logra por otro lado romper la ilusión, dejar ver que lo que sucede no es real, sino

²¹⁰ Respecto a la narrativización intencionada del teatro épico, dice Abirached: “Para representar al público una acción, el contador de historias la trata como un asunto pasado, ordenado de por sí y susceptible de ser retrazado de principio a fin, con sus causas, sus peripecias y sus puntos de suspensión: su narración la evoca, sin arrancarla del pasado donde se desarrolló” (Op. cit., p. 191). Las tres características que la narrativización logra transformar, son las que Szondi presenta como principios fundamentales del drama: lo *actual* es transformado en pasado, lo *interpersonal* en lo individual monológico y la *acción libre* en determinación por las circunstancias. “Todos los elementos constitutivos del lenguaje teatral obedecerán a los mismos principios fundamentales: eliminar del escenario todo efecto narcótico, favorecer intercambios entre el teatro y la realidad distinguiendo rigurosamente uno de la otra, dar a la representación el carácter de un proceso social” (p. 290).

que es un artificio, que podría ser de otra manera. La epización del drama coincide en sus efectos sobre el público con los aspectos negativos de la identidad personal como forma narrativa, con los problemas derivados de la solución narrativa al problema de la identidad personal que acabamos de ver. Nótese que se han tratado como problemas y por tanto como cuestiones que suscitan la inquietud por una solución y no como aquello que es constitutivo de la identidad personal. En cambio, hemos descubierto al yo con un deseo de unidad, de ser él mismo, con una potencialidad de decisión y acción, de diálogo, de relación, y con la posibilidad de orientarse según un sentido, de realizar valoraciones fuertes y de apostar la vida por ellas. El individuo puede manifestar un significado, puede expresar el sentido que le guía, puede ser figura de un sentido mediante sus actos, mediante su palabra. El hombre en definitiva puede *amar*, puede salir de su propio círculo monológico sin una causa necesaria para ello, sin una perspectiva operativa de su acción, sino más bien a partir de un sin-sentido, que se revelará en la misma acción como el único sentido realmente significativo, como la única dirección que realmente conduce a alguna parte, como el fondo en el cual puede verse como él es. ¿Supone esa ruptura del propio límite una amenaza para la identidad personal?, ¿no resulta más acorde con ella, con su forma, permanecer en sus límites de modo que el sujeto pueda abarcarla con la mirada, controlar y modificar según desee o necesite? Estas preguntas son signo de sospecha, el lado opuesto a la certeza dramática, que sólo aparece en la medida en que se actúa. El actor nos ha mostrado que su peculiar pérdida de la propia forma, en esa especie de muerte, reside un soplo de vida, una posibilidad dramática de ser por fin yo.

3. La *solución* dramática

Si se entiende por “solución” una seguridad de tipo discursivo, junto a la desaparición de la tensión propia de los problemas, entonces decir “solución dramática” es un contrasentido. Comenzamos con esta advertencia porque se podría creer falsamente que la dramática se presenta aquí como una nueva solución al problema de la identidad personal, quizá distinta, pero igual en sus objetivos, considerando resuelto el problema por medio de una nueva *fórmula*. La solución dramática no plantea sin embargo una superación de las tensiones problemáticas sino el mantenimiento de dichas tensiones, y más aún, fomentarlas, pero al mismo tiempo mediarlas, de tal manera que no se reduzcan sino que permanezcan como espacio liberado para la realización de un sentido y de un ser. La solución dramática no puede lograr la seguridad que ofrece la solución narrativa, ya que esta última se apoya en *un* solo principio -el fundamento último de la certeza discursiva-, mientras la solución dramática tiene su seguridad puesta en una certeza prediscursiva que procede de un fundamento *dialogico*. Así, cuando narrativamente se alcanza una certeza (de unidad, de ser, de sentido), se supera de algún modo la tensión entre las polaridades, al identificar el ser y el sentido con la narración de los mismos, de modo que la forma de la apariencia narrativa se concibe como el mismo ser del yo y el sentido narrativo se tiene por existente y alcanzable en la medida en que se narra: <<yo *soy* la historia que puedo contar de mí mismo, el sentido *es* aquello que puedo concebir en una articulación narrativa de lo que es sumamente importante para mí>>. Pero ya hemos visto adónde llega la seguridad que brota de la superación de uno de los polos: a la duda generalizada. La palabra *solución* ha de ser tomada por tanto con cautela y se ha de explicar entonces en qué sentido es solución desde el punto de vista dramático.

La solución dramática, en su oscilación característica entre los polos que constituyen el espacio dramático, no ofrece esa seguridad del principio único que invita a deducir a partir de él lo demás (deducir el ser del yo o la acción a partir de la forma narrada), sin embargo ofrece una *certeza* inusual, por medio de una lógica distinta, la lógica del diálogo que sólo se comprende al actuar, al saltar por encima del aparentemente firme suelo narrativo. El otro, el sin-sentido, el salto, la novedad... son aspectos de la tensión dramática, la cual no supone una ruptura con toda lógica, sino la posibilidad de auténtico vínculo a partir del *dia-logo(s)*. La solución dramática es una

no-solución porque la adecuación del sujeto a sí mismo depende de la indeterminación, de la diferencia y unidad de los polos de las tensiones, por tanto de un movimiento. “¿Cómo puede el sujeto adecuarse a sí mismo? Este es el problema de toda la filosofía del sujeto” (Td 1).

a. La unidad dramática

Esta adecuación, planteada como unidad dramática, tiene características muy diferentes a la unidad narrativa. Ahora, a modo de conclusión, se trata de poner de nuevo al descubierto dos de las diferencias o polaridades principales que envuelven al yo, para valorar si la unidad dramática, en contraste con la narrativa, logra o no el objetivo de la adecuación sin reducir las tensiones (la tercera diferencia o polaridad será tratada con más detenimiento al exponer el sentido dramático, aunque ya aquí aparece como condición de posibilidad de la unidad de las otras dos).

La unidad sólo es posible en un espacio de sentido definido fundamentalmente como espacio de diálogo. Estas diferencias definen una forma del yo y su mediación describe un movimiento; lo que el recorrido hasta la forma dramática de la identidad personal ha intentado mostrar, es que estas diferencias, se muestran como *posibilidad* de libertad y no como mera finitud, sólo si se consideran en un marco meta-antropológico, es decir, en un marco analógico al marco dramático del teatro. En el espacio dramático que abren estas diferencias antropológicas se puede desarrollar un movimiento dialógico: diálogo primero entre yo y tú, pero también diálogo en sentido amplio entre el ser y el aparecer, entre la finitud de las condiciones de la existencia actuales y el horizonte que la acción del movimiento dialógico deja ver. El diálogo es el movimiento de la unidad, en primer lugar gracias a un *espacio de sentido*, definido por una diferencia previa que yo no construyo sino que encuentro: el tú es la primera diferencia que encuentro en la vida y el primer diálogo tiene lugar en ese espacio entre yo y tú que define una dirección y un significado (Ver *Primera diferencia, primer diálogo*, Acto II. I. 1. b. β). Por tanto, el espacio de posibilidad abierto por las diferencias es espacio de sentido, y porque hay diferencia y sentido es posible la unidad, o dicho de otro modo, el diálogo puede conducir a la unidad porque hay un espacio previo donde la palabra y la acción tienen dirección y tienen significado.

Pero el origen del diálogo no puede explicarse por razones lógicas, no se deduce de las diferencias. El diálogo tiene su origen en un *sin-sentido*, parte de una decisión que carece de fundamentos <<científicos>> y sólo en esa infundamentación del diálogo aparece el amor como horizonte de sentido. El amor busca una unidad peculiar con el otro, es la unidad que surge de la afirmación del otro en cuanto otro y de uno mismo como sí mismo. Porque ahí, en el límite establecido por la diferencia entre yo y tú, se abre el espacio para el amor y el diálogo, en la distancia. Sin el respeto a esa diferencia no habría amor sino posesión del otro o anulación del yo, pero donde hay dos seres independientes que quieren y se alegran del ser del otro como es, se abre la *elipse del amor*, auténtico espacio de diálogo. Por su esencia dialógica, el drama es entonces el *espacio de la contingencia*, no de la deducción. Este no poder deducir nada de lo concerniente al yo en función de factores internos o ajenos al yo, es un aspecto esencial de lo humano en cuanto ser libre, que deja la vía abierta para un doble sentido en la configuración del yo (porque ninguno de los polos en diálogo determina al otro, sino que el diálogo permite que el movimiento configurador pueda partir de ambos lados): del ser hacia el aparecer, pero también del aparecer hacia el ser, por tanto del ser hacia la acción y de la acción hacia el ser, y del individuo hacia la comunidad pero también de la comunidad hacia el individuo, y así mismo, del sentido hacia la acción pero también de la acción hacia sentido. Por tanto se puede hablar de un *doble sentido* de la unidad en tanto que surge del diálogo y para el diálogo, pues el movimiento de unión parte de los dos polos y solo en el otro encuentra su quietud, pero no para llegar a la unidad superadora de la diferencia, sino para dar lugar a un nuevo movimiento, pues la unidad dialógica busca siempre un nuevo diálogo, es decir, la nueva donación y recepción de lo peculiar de cada uno.

Unidad y movimiento en el drama. La unidad es lograda entonces a partir del movimiento que describe el diálogo, porque el fin del movimiento es el otro. De este modo se ofrece una primera respuesta a la incompatibilidad narrativa entre la unidad y el movimiento. Recordemos que el cambio suponía una amenaza para la unidad narrativa, pues exigía la modificación del relato para que éste resultase coherente. El movimiento aparece en el drama como fuente de unidad²¹¹. Nuestro razonamiento no

²¹¹ Las tensiones no se eliminan en la unidad dramática sino que se acentúan, pero son percibidas de modo armónico en una unidad superior. Así, en el buen actor dramático (no épico), no se percibe la distancia entre él y su personaje (*ser-aparecer*), sin embargo sí se ha de notar la tensión entre sus acciones y el personaje mismo en cuanto ideal, precisamente porque el actor forma una unidad con su personaje sin ser su personaje. Si sólo se mostrase la diferencia, no existiría tensión sino división y por tanto sería una

está acostumbrado a esta inversión del orden (del movimiento a la unidad), probablemente por la primacía en nosotros de los principios narrativos y no de los dramáticos. Pero también la unidad es fuente de movimiento, de diálogo, porque el fin del diálogo no es la unidad con el otro sino el otro mismo. El respeto a su diferencia no implica una contemplación desde la distancia, donde no se pongan en peligro nuestros límites o nuestra forma, sino por el contrario, un deseo y una acción encaminadas a que el otro sea él mismo y yo sea yo mismo, lo cual se encuentra misteriosamente unido a un fin que se logra en nuestro diálogo mutuo. Ese horizonte en el que tú y yo somos nosotros mismos y podemos gracias a ello alcanzar una unidad (podemos entendernos, colaborar en un proyecto común, podemos hacer de las diferencias la posibilidad de la unidad, podemos amarnos) es el sin-sentido del amor. En la configuración dialógica del yo, veíamos cómo a partir de la diferencia con la madre, el niño era capaz de llegar a captar su propia unidad y podía por tanto desdoblarse y decir “yo soy yo”. Pero este proceso tenía lugar en vista de una nueva donación, sin la cual su propia unidad peligra, ya que sólo es él mismo en la medida en que responde de lo que él es, de su verdad, y su verdad más esencial es que es amado, y existe como él mismo gracias a otro. Desde siempre su palabra personal se configura como respuesta, como salida fuera de sí en dirección hacia el otro.

Unidad y certeza. Mientras la unidad narrativa es fruto del discurso del sujeto que recoge fragmentos de apariencia para reunirlos en una forma coherente, cohesionada, capaz de transmitir un sentido, la unidad dramática es en cambio dialógica, lo cual significa que no es una autoconstrucción sino que tiene un doble sentido, base de la unidad entre las polaridades. La unidad narrativa daba lugar a una distancia entre el narrador y lo narrado (ser y aparecer) precisamente en la identificación de ambos, mientras la unidad dramática es capaz de *mediar sin reducir* estas diferencias, porque su fundamento es el diálogo, fuente de unidad y diferencia. La distancia propia de la narración desembocaba en la duda ante el carácter autoconstruido de una presunta realidad distinta de sí (si su propio discurso media todo lo que conoce,

historia narrativa contada, no un drama presente, actual, tal como corresponde a una acción libre. Del mismo modo la unidad con los otros (*individuo-comunidad*) está surcada de tensiones, porque el ser individual libre choca con otros seres libres, produciéndose el conflicto entre lo relativo y lo absoluto, entre la norma individual y la común. Por último, se percibirá también, en la mediación dramática de la diferencia entre la finitud de la propia figura y el horizonte de sentido (*finitud-fin*), la tensión entre lo conocido y lo desconocido, el pasado y el futuro, la realidad que se muestra como tendiendo hacia un final no asegurado y que debe realizar, y a la vez reconocer en sus propios pasos, en las pistas que el propio drama va disponiendo.

¿cómo asegurar que existe alguna diferencia previa?, y si no existe, ¿cómo asegurar a partir de la narración que yo soy?). Pero para saber que existe una diferencia previa no se necesita de una narración: para el niño es una evidencia prediscursiva que su madre existe y le quiere, y es por tanto una evidencia que él existe como éste ser y no otro, la posibilidad de que haya otros motivos distintos del amor para este movimiento de la madre hacia él no puede ser ni siquiera concebido por el niño (dentro de un proceso inconsciente), porque es algo que no deja espacio para la duda, el sentido de ese movimiento es el amor, por tanto no cabe establecer otros posibles sentidos, no puede haber para él algo más verdadero; más allá de ese horizonte todo resulta oscuro y dudoso. La certeza que aporta la unidad dramática responde así a la duda ligada a la unidad narrativa. El drama no está sujeto a la autoconstrucción solipsista, siempre susceptible de duda, sino a la creatividad, a la amplitud y multiplicidad propias del diálogo y del amor. Mientras el individuo que se narra a sí mismo cae en la cuenta de que, si escogiera otro relato, la imagen que tiene de sí mismo y de su sentido podrían ser diferentes, el que actúa para ser y es para actuar, sabe que no se da a sí mismo ni el ser ni el sentido, pero que sin embargo sólo a través de su peculiaridad, en su carne y en su voz, pueden tener lugar.

El espacio dramático requiere unas diferencias estructurales que Balthasar se ha encargado de analizar y presentar, por medio de la analogía teatral, como “espacio liberado para la tensión de la acción dramática”, sin embargo el espacio más propiamente dramático es el de la representación, el cual sólo aparece si se da el movimiento dramático, entonces tienen lugar un tiempo y espacio absolutos, que caracterizan típicamente a la unidad de la representación. Por tanto, hay que considerar el reverso del acostumbrado espacio previo que hace posible un movimiento, para pensar en el movimiento como generador de un espacio donde se reconoce una acción libre, no exenta de tensiones, pero capaz de verdadero vínculo, y no exenta de incertidumbre pero capaz de alcanzar una certeza acerca sí mismo y del mundo. Ese reverso es lo que llamamos el *origen dialogal del espacio*, que reside en el movimiento del diálogo, en lo que Szondi pone de relieve como lo *interpersonal* del drama y que es la clave de la forma y el contenido del mismo. Por tanto, en el diálogo entre yo y tú que el drama presenta, se da el espacio apropiado para lo *actual* y para la *acción libre*. En definitiva, en el movimiento del diálogo (y no en lo estático de la narratividad) se abre un auténtico espacio para el otro, para el presente y para la acción libre. Este origen dialogal del espacio recoge la otra cara de lo mismo, que el ser y el sentido también

siguen a la acción y no sólo que la acción sigue al ser y al sentido, como se muestra en lo que llamamos *el origen estructural del diálogo* (ver Acto II, II, 1).

Nosotros reconocemos, en las diferencias propuestas como aspectos formales del *yo como actor*, las polaridades de la identidad personal: es decir la diferencia entre ser y aparecer (que incluye el ser-en-acción y el ser-en-relación) puede verse reflejada en la diferencia entre el actor y su papel y en la diferencia entre figura y fondo o entre finitud y fin (horizontal-vertical, realidad-idealidad, etc.), también puede entenderse a la luz de la diferencia en el teatro entre la finitud de la representación y el horizonte de sentido. Estas polaridades terminaban por reducirse a un solo polo en la identidad narrativa: a la apariencia y desvinculación y a la figura que deduce su propio fondo de contraste, al generar el sentido a partir de sí misma en un discurso narrativo; por el contrario, la identidad dramática es capaz de lograr la unidad sin reducción, de tal modo que pueda configurarse realmente la forma de un ser, de un individuo vinculado a la comunidad y que actúa en un espacio y tiempo finitos, y una figura significativa gracias al fondo sobre el que representa. Esta tarea dramática de mediar encuentra un reflejo en los aspectos dramáticos del yo como actor, pues la identidad personal necesita una *identificación* con el papel, con la forma de aparecer del yo, necesita *actuar*, poner en juego las propias energías en el espacio definido -pero no determinado- de la existencia, de tal modo que llegue a *interpretar* un sentido, que traduzca una verdad de la existencia y de su propia vida, la cual se hace eco de un significado común (ver *Aspectos formales* y *Aspectos dramáticos*, en Acto II. II. 3. b. α, β). Sólo así es la identidad personal reconocible como una figura unitaria, al no quedar fragmentada por sus diferencias sino constituida por ellas en una unidad, por medio de un movimiento dramático.

La unidad dramática es la cualidad que hace posible ver en la apariencia al ser mismo y comprender también el sentido en la finitud. Por tanto, la certeza de la doble realidad que se esconde en cada forma, procede del diálogo cuyo fundamento es el amor. El amor da lugar simultáneamente a la *unidad* y a la *certeza*, de él brotan a su vez las diferencias, la configuración única y diferenciada de cada ser, de cada persona (ver *Unidad y certeza: la evidencia prediscursiva de la identidad “dialógica”*, en Acto II, I. 3. b. β).

b. El ser dramático: en-relación, en-acción y libre-en-finitud

El ser es lo que esconde la forma dramática del yo, el ser es resultado y causa de esta forma y ello por dos principios fundamentales configuradores del yo: *la acción y el otro* (Acto II, I, 3. b. χ). El ser personal es esencialmente dramático porque es esencialmente dialógico y es esencialmente dialógico porque es el amor el fundamento de su movimiento y de su unidad: él existe y vive en un movimiento que, o bien tiene como sentido el amor (horizonte último, fondo de contraste de su ser relativo, fundamento y fin de su ser) o no tiene sentido (ver *La configuración dialógica del yo*, en Acto II, I, 1. b. χ). Si el movimiento dialógico que lo configura no está fundado en el amor sin-sentido, regresaríamos a las explicaciones causales a partir de fundamentos últimos, desde los cuales poder deducir el ser y el aparecer, la acción, el otro y el sentido, y también todo aspecto desconocido de la existencia que se presenta, como un obstáculo al ser y al conocimiento y como límite de la libertad, en una concepción narrativista. La tendencia a la deducción es consecuencia de un espacio narrativo de sentido único (no dialógico), de cuyo fin pronto sospecha el sujeto. Duda de su contenido, de su significado, y teme la posibilidad de que ese sentido sea sólo una nada narrada. Un sentido solamente narrativo hace del espacio que perfila un lugar para el vacío y para el absurdo, pues sin una diferencia real, el espacio no se abre y, aunque la narrativa hiciese parecer que sí existe tal espacio, no sería en realidad más que un espacio vacío, al no haber nada que realizar; y espacio sin sentido, sin dirección ni significado para nosotros, puesto que no se puede conocer sin una referencia. El diálogo, la acción y el sentido han sido tratados en estrecha relación, de modo que la separación que hacemos aquí, no sin trabajo, resulta como en otras ocasiones útil pero algo artificial (*Acción, sentido y principio dialogal*, en Acto II. I. 2. b. α).

El ser-en-relación. Comenzamos por esta definición del yo porque es en la diferencia dialogal donde comienza su configuración, donde se distingue de su propia imagen, distingue su ser y su aparecer. La solución dramática adopta el diálogo como forma esencial del ser del yo, lo cual significa que el yo no puede concebirse aisladamente: los otros no son ajenos al yo, como si primero hubiese un yo y en un momento posterior apareciese su yo-en-relación. Este yo no es una imagen más de sí mismo, sino que es esencial al ser del yo. El yo desvinculado se concibe como sujeto cognoscente de todo lo que en cuanto objeto aparece a su conciencia. No se concibe por

tanto en primer lugar en relación y cree entonces que la narración de sí es suficiente para recoger los fragmentos de la realidad que ha objetivado, con la esperanza de alcanzar así una unidad, un ser y un sentido. Puesto que el lugar por excelencia donde tiene acceso a sí mismo es su conciencia, la unidad narrativa parece esencial al ser del yo, pues presenta a la conciencia la forma favorita en la que la razón puede dividir y componer siguiendo la lógica del Cogito, ajustándose a los cánones de la certeza en la cual se asienta este yo objetivado.

Pero la conciencia reconoce otra forma aún más íntima de acceder al yo, aunque quizá más escondida: el diálogo. La conciencia por sí sola no puede conocer ninguna diferencia si ésta no existe y se le muestra con anterioridad. El diálogo se presenta como el primer espacio de diferencia, por tanto, como el primer lugar, antes incluso de que se abra la conciencia, en el que se trazan límites, definiciones concretas de la propia vida, ya que mi espacio personal, que ya no puede ser sino espacio dialógico, no es sólo mío sino también del otro. Por tanto la presencia del tú abre un espacio y hace del yo un ser irrenunciablemente relativo, en-relación-con un tú (ver “*Espacio dialógico*” y “*relatividad*”, en Acto II. I. 3. b. α).

Veámos finalmente el espacio dialógico ampliarse hasta las dimensiones dramáticas por medio de la acción y de su horizonte de sentido. El diálogo contiene el *germen dramático* porque el movimiento dialógico entre yo y tú reclama no sólo la palabra sino también la acción, y no sólo el tú, pues las dimensiones del marco auténticamente dialogal tienden a ampliarse a otros muchos²¹². Esta expansión de los límites del diálogo, responde a la misma esencia del diálogo, a su fundamento, que es el amor. Este sentido es tan amplio que su expresión nunca puede dejar de buscar nuevos modos de adecuarse a él, de ex-presarse (*ausdrücken*, con el significado de exteriorizarse en una impresión), y éste no conocer límites, tiende a abarcarlo todo: no hay obstáculos para el amor, amar es siempre posible, sus dimensiones no responden a un cálculo, sino que simplemente tienden a un *más*: no sólo <<tú y yo>>, sino <<nosotros>>, no sólo nosotros sino <<vosotros>> también, y no sólo la palabra, sino las obras, para expresar y dar de lo propio, que es el motor del diálogo. *Todo* es aún poco para el que ama, siempre se quiere dar más y recibir más.

²¹² Esta ampliación adquiere dimensiones extraordinarias en el teatro de Claudel, que como ninguno, ha sabido captar esta dimensión comunitaria de la acción individual, este ser-en-relación (ver *Gestalt “y” drama*, en Acto II. II. 2. b. α).

Del encuentro entre yo y tú, el yo sale transformado, por tanto tiene la posibilidad de adoptar una nueva forma esencial de expresar su yo, de comunicarse, de ponerse en juego en el mundo, porque tiene algo nuevo que dar: el tú que él es para sí mismo, que despierta en él y del que ha de hacerse cargo. Este “nuevo yo” reclama la actualización de lo recibido en el encuentro, en una acción que mantiene viva la presencia del tú (Buber) y con ello la fuerza vital del germen dramático que es el diálogo.

El ser-en-acción. El ser-en-relación propio del drama conduce al ser-en-acción, según nos proponían Buber y otros autores del principio dialogal. La acción realiza un vínculo entre lo que se conoce en el pensamiento y lo que todavía no se sabe porque no se ha hecho. La acción nos aguarda siempre con una novedad, porque aporta algo que no existía antes, una concreción de la existencia y de su sentido, un aspecto de la verdad del yo y de la verdad común. La acción es por tanto *vínculo* entre lo posible y lo real, entre la idea y el hecho, entre el yo y el tú, entre el ser y uno mismo (recordemos que esta unidad sólo se puede juzgar a la luz de un criterio, de un sentido o fin); pero es al mismo tiempo *novedad*, pues en la unión nos da el acceso a un aspecto nuevo del ser del yo, a una concreción nueva que supone un conocimiento y un ser nuevos, como mostraba Blondel (Acto II. I. 2. a. α). Así se pone de manifiesto una característica del ser dramático que el ser narrativo no podría lograr por mucho que se esmerase, porque le faltaría siempre la diferencia inicial que hace posible el espacio de sentido. Lo nuevo está en que el ser sigue a la acción²¹³, este doble sentido del ser-en-acción es algo exclusivamente dramático. El ser dramático del yo es lo suficientemente exuberante como para poder aparecer en multitud de acciones, pero en contraste, es lo suficientemente pobre como para necesitar de una acción concreta para ser *éste* y no otro, porque de todas las posibilidades que tiene de ser, sólo vendrá a *ser* si se determina por alguna, si renuncia por tanto a la amplitud indeterminada de las posibilidades de ser en favor de una sola²¹⁴. La posibilidad de hacer algo que configure esencialmente al yo es algo que corresponde sólo a un sujeto libre, que no está completo en sí mismo y que tiene aún que configurarse para ser él. Esta diferencia entre lo que es y lo que será, tiene su sentido y su razón en el otro, porque el otro despierta la diferencia y la novedad del yo respecto a sí mismo. Y al igual que se conoce al otro cuando se entra en relación con

²¹³ Recordemos la cita que articulaba el paso de la configuración dialógica a la dramática: “*Agere sequitur esse* exige al mismo tiempo un *esse sequitur agere*. No es necesario desarrollar esta verdad desde un punto de vista filosófico, pues es ya evidente desde un punto de vista ‘dramático’” (Td 2: 15).

²¹⁴ “Sólo avanzamos cuando nos cerramos a todas las vías menos a una, y cuando experimentamos la pérdida de todo lo que de otro modo hubiéramos podido saber y ganar” (A: 4).

él, se conoce también del mismo modo el propio yo, pues la relación, cuando es auténtico diálogo, revela quién soy, qué desdibuja en mí mi figura o qué podría configurarla mejor. En la relación y en la acción, se pueden reconocer límites, pistas que apuntan hacia una forma personal y única del yo, al tiempo que en la misma relación y acción se configura dicha forma. El camino tiene sus señales pero aquél y éstas sólo aparecen al andar, sólo existen realmente cuando se camina.

Ser-libre-en-finitud. Hemos visto que el ser dramático es siempre un ser-en-relación y un ser-en-acción, pero sin un sentido de la relación y de la acción el yo podría quedar determinado por su otro polo: la comunidad o sus propias acciones, y en general, por sus formas de aparecer, sin embargo comprendemos al hombre como un *ser-libre-en-finitud*. Esto significa que a pesar de los límites que el otro pueda poner a nuestro yo, yo no soy el otro, y que a pesar de que la acción me constituye en éste o aquél, yo no soy mis acciones, sino que por el contrario soy libre, *soy yo* en medio de la finitud. Esta libertad es un dato de experiencia, pero requiere una fundamentación metafísica, lo cual supone, al menos, encontrar un elemento que libere estas polaridades de la mutua determinación, es decir, que dentro de la mutua relatividad de los polos, éstos sean relativos a su vez a otro polo: el sentido o el fin.

c. El sentido dramático: el doble sentido

Este otro polo del que hablamos, liberaría el yo de la determinación de las otras diferencias sólo en el caso de que la distancia con el yo no sea sólo eso, una mera distancia. Es decir, no se trata de ampliar el espacio, pues aunque éste se amplíe, si no hay una posibilidad de libre movimiento, de *vínculo* substancial entre las diferencias y por tanto de *novedad*, en realidad no hay un espacio de libertad, de libre movimiento, sino el mismo espacio vacío y absurdo, aunque quizá disimulado por su amplitud. Para que haya un espacio liberado donde sea posible la configuración de un ser personal, es preciso que el espacio cambie y el cambio radical que se necesita sólo es posible si hay un principio diferente a dicho espacio. El origen del espacio que consideramos narrativo, es una diferencia que se sitúa estática en la distancia, pero el origen del espacio dialógico consiste en un *movimiento*, en el cual se da simultáneamente una diferencia (*uno* se mueve hacia *otro*) y una unidad (que está en el inicio del movimiento, pues hay algo en común para que uno pueda querer acercarse y el otro

pueda recibirle, y en la conclusión del mismo como resultado). Que el origen de este otro espacio sea un movimiento genuino, libre, nos coloca en un escenario muy especial. El hombre acostumbra a valorar su vida y su entorno según las referencias de un espacio conocido, situado entre sí mismo y las cosas que le importan; lo que se encuentra fuera de este espacio, pasa a estar dentro por medio de una localización precisa entre estas coordenadas. Todo parece más o menos claro en un espacio así y lo que aquí no encaje será considerado amenazante. Se dice que el arte está en saber cambiar la narrativa para que sea de nuevo un espacio adecuado a la realidad, de tal modo que lo que resulta amenazante deje de serlo. Nosotros decimos que en un espacio así no puede haber ni vínculo substancial con el otro polo, ni con uno mismo, ni tampoco novedad en la acción, no puede haber por tanto un ser personal, único. Si el origen del espacio fuese en cambio un movimiento libre, iniciado porque sí, entonces las leyes de la unidad, del ser y del sentido cambian totalmente: la relación entre los polos pasa a ser de contingencia y no de necesidad²¹⁵, lo cual abre un espacio para el diálogo y la libertad en la estrechez de las definiciones de la existencia, donde el yo puede realizar algo nuevo, de sentido absoluto, en medio de la relatividad de sus situaciones. La diferencia teatral entre la finitud de la representación y el horizonte de sentido sirve para comprender la trascendencia de esta diferencia para la configuración del yo, que se coloca quizá en un último puesto en el orden del conocimiento, pero en primera posición en el orden ontológico.

Así, la pregunta por el *ser* (más allá del fenómeno) y la pregunta por lo *personal* (más allá de lo común o de lo ajeno que aparentemente nos determina), sólo reciben una respuesta satisfactoria en un espacio de sentido no narrativo, sino dramático, donde hay diferencia y unidad reales –no sólo narrativas–, donde hay por tanto un principio dialógico, es decir, un doble sentido (ver *Acción, sentido y principio dialogal*, en Acto II. I. 2. b. α). Esto garantiza que dicho espacio sea de libertad, espacio liberado por las diferencias, donde es posible la novedad de lo personal y del otro (ver *La forma de la libertad*, en Acto II. II. 1. b. β. y *La libertad dramática*, en 3. a. β). En el marco *meta-antropológico* descrito por Balthasar encontramos la posibilidad de que el yo sea libre y personal, aspectos que se pertenecen mutuamente. Por tanto es un marco donde las diferencias antropológicas son ámbito de posibilidad, no de determinación (porque hay una diferencia previa que indica un sentido, una dirección y un significado), donde el yo

²¹⁵ La fundamentación metafísica de la relación de contingencia según Balthasar, se ha expuesto en *Primera diferencia, primer diálogo*, “La cuádruple diferencia” (Acto II. I. 1. b. β).

puede configurar de modo estrictamente personal la finitud que le cerca. Por eso el ser dramático, además de ser-en-relación y en-acción, es esencialmente un *ser-libre-en-finitud*, donde la finitud la pone lo antropológico horizontal y la libertad es posible en primer lugar por el carácter meta-antropológico vertical, aunque por otro lado, sólo podamos ser libres en ese ámbito finito de la limitación. Sin esta última dimensión, ¿cómo asegurar la existencia de un yo en medio de la comunidad?, ¿cómo asegurarlo en el curso arrollador de las acciones? En ambos casos puede resultar difícil encontrar lo personal, ante lo cual, la solución dramática propone una paradoja: que el ser personal sólo se encuentra en el ámbito común y en la acción, y el espacio de libertad en el espacio de la limitación, porque sólo ahí puede el yo *realizar y conocer* ese sentido, no creándolo de la nada sino actualizándolo, haciéndolo real, presente, accesible a sí mismo y a otros muchos, de modo que él *es* una auténtica novedad, también para sí mismo (ver *El paso estrecho hacia el yo*, en Acto II. I. 2. b. β).

Este movimiento que nos propone una diferencia y unidad simultáneas, situadas en el origen del espacio, abre la dimensión vertical por la cual las diferencias antropológicas se constituyen en espacio de libertad. Si es un movimiento dialógico, el origen de este movimiento tendría que ser una libertad, un sujeto que ama (pues como ya dijimos, sólo el amor puede querer el ser de lo que es diferente). Decir que este sentido se sitúa más allá del tú, en una dimensión vertical, y que sigue siendo al mismo tiempo personal, nos hace regresar a la diatriba entre los dos periodos del principio dialogal: el teológico y el filosófico. Pero Balthasar daba una explicación fenomenológica y metafísica al mismo tiempo por medio de la cuádruple diferencia, donde filosofía y teología no se contradicen. El paso metafísico crucial es la cuarta diferencia, sin la cual no parece posible fundamentar el “ser del mundo”. Las opciones que se plantean ante la necesidad de fundamentación metafísica son básicamente dos: o una libertad que es y dona libremente el ser sin dejar de ser ella misma, o una dialéctica por la unidad donde las diferencias son impedimento para ser. Incluso aunque hubiese una tal primera diferencia entre Dios y mundo, si ésta no es dialógica, uno de los dos, Dios o mundo, terminaría siendo reducido (ver “La cuádruple diferencia”, en *Primera diferencia, primer diálogo*, Acto II. I. 1. b. β). Sin embargo, se decía allí también, que este cuarto paso no se puede inferir, pues guarda una relación de contingencia con el resto de diferencias. En todo caso, lo que aquí se quiere afirmar apoyándonos en lo dicho anteriormente, es que sólo si existe un doble sentido dialógico, es posible el ser individual de la persona, su unidad y su diferencia; pero al mismo tiempo se afirma que

esta unidad y este doble sentido sólo son realmente posibles en un espacio dramático, donde hay una acción libre y vinculante como respuesta, pero vinculante y libre porque hay una diferencia previa que busca también la unidad, que entabla diálogo. Por otro lado, también gracias a la novedad de la acción, hay drama, pues ella realiza ese sentido, lo muestra, sin ella no existiría para nosotros, la acción también abre el espacio dramático como espacio de libertad y de sentido. En resumen, la clave del doble sentido dramático podemos reconocerla en las cualidades de ser *vínculo* y *novedad*, que son propias de la acción: el ser y el sentido pueden seguir a la acción porque hay auténtica novedad que transforma, hay una creatividad de la acción dramática, hay novedad; pero esto es posible porque esta acción tiene el poder de vincular con la diferencia esencial, de realizar una unión substancial gracias a la donación de sí, al sin-sentido del amor. En realidad, sólo a través de la acción se realiza y aparece el ser, sólo gracias a la acción puede existir la persona como ella misma y sólo gracias a la acción se realiza y aparece el sentido. En este *sólo*, está el carácter de novedad y de vínculo de la acción, porque ella realiza una auténtica novedad sin crearla.

Esta acción vinculante y novedosa pone de manifiesto un horizonte de sentido constitutivo de la identidad personal, por eso dice Balthasar (y Abirached) que el actor es *creativo* y *transparente*. Porque por un lado el hombre realiza una de las muchas posibilidades de la existencia, la hace existir sin crearla, la <<re-presenta>> o <<re-crea>> como auténtica novedad aunque no absoluta. Su libertad se sitúa en el margen de la diferencia entre su yo y su papel, entre la finitud y el fin u horizonte. Por tanto, esa libertad creativa es posible gracias a un espacio, a un sentido y por tanto a un contenido significativo dispuesto para su representación. El yo configura su identidad personal en ese espacio, inscribiendo en él una novedad. Pero la libertad creativa es a su vez transparencia del sentido que paradójicamente la hace posible y sólo a través de su decisión personal y de la novedad que ésta supone, puede dicho sentido actualizarse, conocerse y existir para sí mismo y para otros. ¿Cómo puede ser su actuación novedosamente creativa y transparente al mismo tiempo? La respuesta filosófica la tenemos en la fundamentación del sentido, el cual, al ser sentido dramático, no depende de un fundamento último, sino que es un fundamento dialógico, por tanto un sin-sentido (un sin porqué), una contradicción para el logos acostumbrado a la razón narrativa. El sentido dramático permite la simultaneidad de novedad e interpretación, porque en la misma exigencia de adecuarse a un sentido previo (*interpretar*) se encuentra la

posibilidad de hacer algo nuevo; la creatividad y la transparencia son las dos caras de la actuación. La respuesta dramática es capaz de iluminar la existencia de modo penetrante, de forma que lo contradictorio en el pensamiento sea en cambio posible en la vida y en el arte, el actor y la obra de arte en general, dan testimonio de esta paradoja esencial de la existencia. La libertad del hombre es creatividad y transparencia de un sentido (ver *El yo como actor y su forma dramática*, Aspectos dramáticos, Acto II. II. 3. b. β).

Por todo ello, la última definición que habría que dar de este sentido dramático, del cual sólo se tiene noticia al actuar, es que es de *doble sentido*. Porque por un lado debe existir una diferencia, un sentido diferente de mí mismo que yo no pueda crear, un fin que arranque a la finitud del yo de su ser para la nada (Blondel). Pero por otro lado debe existir la posibilidad de la unidad en la diferencia, la posibilidad de realizarlo, de conocerlo y de ser algo y no nada. Los estoicos y los neoplatónicos se preguntaban cómo se puede ser alguien frente a lo absoluto, y ya vimos que sus soluciones oscilaban entre la individualidad personal y el ser, sin poder concluir ni en una auténtica personalidad individual ni en un auténtico ser. En definitiva, ¿cómo se puede alcanzar ese sentido?, ¿cómo puede el hombre adecuarse a sí mismo si algo que es esencial para él, siempre permanece extraño por mucho que se esfuerce en alcanzarlo? El drama presenta la paradoja de la realización de lo infinito en un marco finito²¹⁶, es decir, la posibilidad de que las condiciones finitas de la existencia, las diferencias que dan una forma antropológica al yo, no le determinen, sino que en ellas pueda realizar un sentido que va más allá de las direcciones que marcan las demás diferencias: más allá del tú, más allá de mis modos de aparecer y de las determinaciones espacio-temporales, mi acción puede realizar algo de carácter absoluto. La sorpresa del doble sentido dramático aparece cuando, al poner en juego su libertad y arriesgar su forma (no en virtud de una seguridad deductiva, sino de una certeza dialógica) en favor de un sentido más allá del “bien para mí”, de la norma subjetiva, experimenta entonces que el sentido lo ha alcanzado a él y se descubre como nuevo sobre un fondo nuevo²¹⁷. Esa novedad es real, no sólo se ve a sí mismo como nuevo sino que *es* nuevo. Este sin-sentido que se cruza

²¹⁶ Recordemos la definición de drama dada por Balthasar: “acción de significado definitivo dentro de un marco finito” (Td 4: 83).

²¹⁷ “Perhaps we could therefore describe the heart of dramatic action thus: a person commits himself in a decisive movement toward what he considers meaningful for him and sizes it. As the plot unfolds, and the layers of meaning are stripped away one by one, he finds that the meaning is, in fact, what has seized him. It is thus that drama affirms both the relative and the absolute at one and nonreductively” (DST: 320).

hace emerger la libertad a partir del límite, lo personal a partir de lo común y el ser a partir de la acción, y todo porque ha cambiado la ley de este espacio: la antigua causalidad cede ante la sin-razón del amor que parece invertirlo todo. Donde se da se gana, donde hay movimiento hay permanencia, cuando se actúa sin-sentido aparece el horizonte de sentido, cuando es transparencia de este sentido es más creativo que nunca, cuando se entra en la forma queda liberado para amar.

d. Identidad personal como Gestalt dramática

La serpiente que no puede cambiar de piel perece

Nietzsche, *Nietzsches Werke IV*

Hemos visto cómo resuelve el drama los tres aspectos problemáticos de la identidad personal en una unidad peculiar, que no soluciona las tensiones sino que por el contrario las hace surgir y las radicaliza, conservando así el *ser individual*: el yo en-acción, en-relación y libre-en-finitud. ¿Quién soy yo? La pregunta es personal y existencial, por tanto sólo puede ser respondida en el escenario de la propia existencia, aquí tan sólo planteamos los trazos básicos de una forma en la que el yo puede ser él mismo. Decir *Gestalt dramática* es una redundancia que aquí resulta necesaria, porque se quiere poner de relieve que el yo necesita de una forma para existir, para poder vivir, y al mismo tiempo que necesita una vida, un movimiento libre y personal para poder adquirir esa forma. En la acción significativa del drama se configura el ser del yo como sí mismo, y su ser y su sentido aparecen al actuar, por eso su yo es una Gestalt dramática.

α. La forma y sus tensiones

Ya tenemos las cuatro tensiones básicas de la **Gestalt** propuestas por Balthasar (ver *Génesis de la conjunción*, en “Gestalt y drama”, Acto II. II. 2. b. α), en las que

reconocemos las tensiones de la forma dramática del yo como actor. Estas son: ser-aparecer, parte-todo, figura-fondo y sujeto-objeto.

1. *Ser-aparecer*. El yo tiene una figura en la cual es, se realiza y se conoce a sí mismo. No se puede decir que sea idéntico a esa figura ni que la tenga como un añadido a su ser, sino que el ser es el fundamento de la figura y la figura es el aparecer de ese ser. El *fundamento aparece*, así el yo aparece en una forma, en un papel²¹⁸, en el cual manifiesta su fundamento y esta diferencia entre él mismo y su expresión es el espacio de su libertad.

2. *Individuo-comunidad*. El yo forma parte de una comunidad, que por el carácter interdependiente de sus individuos constituye un todo, una cierta unidad de partes. Entre el individuo y la comunidad, entre la parte y el todo, existe una relación dialógico-dramática que impide considerar al individuo como una segregación del todo o como un ser <<sólo en parte>> (ver *Acción, sentido y principio dialogal*, Acto II. I. 2. b. β). La forma dramática propone la configuración de un *ser individual* en-relación, que no queda determinado por dicha relación sino liberado para ser él.

3. *Figura-fondo*. El yo *es* en relación con un horizonte de sentido, sobre el cual puede ser y aparecer como figura viva y sobre el que se sostiene la unidad entre el todo y la parte. El yo no podría actuar sin dicho contraste porque no podría actualizar nada y, en última instancia, no podría actuar porque sería imposible interpretar, traducir o reconocer su propio significado. Este horizonte sobre el que se perfila la figura no aparece sino a través de la propia figura (figura en-acción, en-relación, en-finitud), lo cual significa que el yo ha de actuar en medio de los otros y para los otros para que el sentido pueda ser percibido: ese sentido dramático, que fundamenta el yo individual a partir del diálogo, es el amor. Más allá del bien, de la verdad y la belleza, el amor es la luz que resplandece como sentido en los tres. Es el último horizonte, el más alto que pueda pensarse, más allá del cual no hay nada. ¿Podría reconocerse alguna figura sin él, qué significado podría transparentar ésta, hacia dónde tendería su movimiento? No hay yo sin sentido, sin dirección y sin significado, del mismo modo que no hay figura sin

²¹⁸ El papel siempre se encuentra distanciado del yo, nunca llega a coincidir con su actor. A este papel Baltasar lo llamará “misión”, concepto referido a un marco teodramático. En Td 1 encontramos la extensa tercera y última parte titulada “Transición: del papel a la misión” (pp. 465-630). La “Conclusión” (pp. 627-630) recoge lo central acerca de este concepto, del que ya hemos hablado en otras ocasiones en relación con el papel o el personaje.

fondo. El drama propone un yo como transparencia de sentido, por tanto, como actualizador creativo del mismo.

4. *Sujeto-objeto*. El yo aparece como figura en una conciencia subjetiva, es decir, se sitúa en la tensión entre sujeto y objeto. Sin embargo ya hemos visto que la autoconciencia subjetiva del yo se prestaba a la duda, al apoyarse en una certeza discursiva sin relación con otro. En contraste con esto, hemos visto cómo la autoconciencia sólo despierta en el espacio dialógico abierto por la relación con un tú, ámbito en el que el yo puede reconocerse a sí mismo, donde puede objetivarse. Por tanto es necesaria una tensión previa entre un sujeto que conoce libremente y un objeto conocido y respetado como diferente, una tensión entre un tú sujeto y un yo que se objetiva en sus acciones, que pasa a existir de alguna manera en otro que lo acoge en sí; el tú hace espacio en su conciencia e incluso en su cuerpo para este yo que se muestra, aceptándolo en su diferencia. La tensión entre yo y tú del drama, recuerda así a la tensión entre sujeto y objeto, en el encuentro se da el conocimiento experiencial y la actualidad, la presencia (lo actual y presente precisa dramatización más que narración). En esta última tensión reconocemos la existente en el teatro entre la representación y el público, pues sin público no hay propiamente teatro, ya que la historia dramática sólo se completa en el ojo subjetivo del espectador, donde adquiere realidad el personaje. De modo análogo tampoco el yo es él mismo sin ser recibido por otro, igual que necesita expresarse para ser él mismo (dar su yo, ponerlo en juego), necesita también ser recibido y aceptado por otro como importante o valioso.

β. La dramatización de la forma

Pero esas tensiones de la forma que sugieren un carácter dialógico, dinámico y en última instancia dramático, requieren sin embargo un movimiento genuino, una decisión personal que las configure como forma. De nuevo, esto no significa que haya una forma primero y luego un movimiento, como si sólo la acción siguiese al ser, pero es necesario presentar los dos aspectos de la forma dramática de modo ordenado, aunque se pierda en la explicación la simultaneidad que la caracteriza. Esa forma es *forma* gracias a la dramatización, al igual que el drama es *drama* gracias a una determinada forma. Hemos visto las características en cuanto forma, pero hay que contemplar el movimiento que la constituye.

El yo, en tanto que no es idéntico a *su* forma pero la necesita para ser, tiene que realizar una tarea personal constante de ajuste a esa forma, precisamente para poseerla y así poder ser él. Ya hemos visto que se trata sin embargo de una forma liberadora, configurada por diversas polaridades, que establece las coordenadas de un espacio para un *libre aparecer* (según la polaridad *ser-aparecer*), para una libre expresión, para un *ser personal* (según la polaridad *parte-todo*), y para un *ser significativo* (según la polaridad *figura-fondo*) de carácter absoluto en su relatividad. Por otro lado el hombre se va formando en la acción, una acción que ha de ser libre, personal y significativa, es decir, una acción que lo conduce más allá de sí, configurando a la persona de forma esencial en el mismo movimiento, así es como el ser sigue a la acción. Se requiere por tanto asumir libre y personalmente una acción que actualiza un sentido y al actualizarlo o *realizarlo*, el yo lo hace *existir* y lo da a *conocer*. Hacer, ser y conocer nunca forman una unidad completa en el yo, pero gracias a esta acción que denominamos dramática, tienden a la unidad, de modo que el yo se va adecuando a sí mismo en estos tres aspectos y esta adecuación es configuración y expresión de la *identidad personal*. Dramatizar supone entonces *identificarse, actuar e interpretar*, como ya nos había mostrado Abirached (*Aspectos dramáticos*, Acto II. II. 3. b. β).

Identificarse. Sólo en medio de la comunidad se puede encontrar al propio yo, forma y movimiento van a la par en el ámbito dialógico, siempre ante el horizonte del sin-sentido del diálogo. La identificación supone conformar el propio yo a la figura dramática que le es más propia, teniendo en cuenta todos los elementos dramáticos (no importa tanto cómo de consciente sea esa identificación y conviene recordar en este punto al niño, cómo no busca realizar su propio yo sino que éste surge en el curso del diálogo y de la acción). La identificación sin embargo no es sólo algo espontáneo que “surge”, sino que siempre requiere algún esfuerzo, porque decidir implica siempre en algún momento apertura de los propios límites, un cierto abandono de la idea de mí mismo y de la idea acerca de mis posibilidades, requiere una renuncia a la antigua figura y a todas las que dejo a un lado al elegir una concreta, requiere renunciar a desear ser otra cosa, para poner todo el yo con sus capacidades en la nueva tarea, pues si no se deja de mirar al pasado o a las posibilidades que aún no han sido realizadas, el aquí y ahora, que es el espacio-tiempo propio del drama, nunca se realiza²¹⁹ y se está “ausente de sí mismo”, como “el hombre más infeliz” que nos mostraba Kierkegaard; requiere

²¹⁹ “Sólo desde la aceptación de sí mismo lleva el camino al auténtico futuro para cada cual, a su propio futuro, Pues crecer como hombre no significa querer salirse de sí mismo” (Guardini 1970: 29).

por último entregarse, lo cual significa entrar en la nueva forma, pero no como un contenido en su continente sino como algo que realmente se *transforma*, que necesita por tanto de una decisión personal para poder ir *más allá* de su propia forma. Cuando decimos que alguien está totalmente entregado a su trabajo sabemos bien lo que quiere decir: que la tarea que realiza ha cobrado vida en él, él vive para ello, en el mejor sentido de la expresión (otra cuestión es decidir a qué conviene más entregarse, o qué es aquello capaz de darme mi forma más personal; en cualquier caso toda entrega supone un cierto riesgo y ello pese a que la ganancia sea mayor). La identificación supone en definitiva un cierto deshacerse de la propia piel (*desencarnación* del actor –Abirached-) para prestar la carne a otro (*encarnación* del personaje), ese otro seré yo mismo, el nuevo yo, cuya vida depende aún de la actuación.

Actuar supone movilizar las energías, caminar, poner en juego el propio yo, la propia vida, alguien tiene que arriesgar una forma para que haya representación. El actor sabe que en cierto modo, fuera de sus personajes él es tan sólo a medias, porque su vida consiste en hacer aparecer a otros, en jugar con la propia identidad para poner sobre el escenario al personaje, sin éste la representación no sería posible. El reto para nosotros, actores cotidianos, está en saber *jugar*, en encontrar los papeles del juego y realmente jugarlos. La forma dramática no aparece hasta que se actúa y sólo al realizarla es y se conoce el propio yo.

Interpretar es lo que complementa la actuación, haciendo de ella algo no arbitrario o surgido de la nada. El que interpreta responde a otros, por lo que su palabra no es únicamente genuina, siempre le precede, le acompaña y le sigue la palabra de otro, por eso no es dicha en el vacío y su originalidad consiste en ser pronunciada personalmente en ese espacio interpersonal y dramático. Y responder significa también hacerse responsable de la transmisión (o interpretación) del sentido recibido por medio de esa otra palabra que le precede. El juego consiste en ponerse en entredicho gratuitamente, pero porque se sabe que hay algo que dar, algo que ver. La seriedad del juego para aquel que realmente juega, para el que realmente está entregado a la vida que allí aparece, se fundamenta en este poder hacer algo y a la vez poder no hacerlo, que se convierte, cuando la forma es portadora de un significado cautivador, en un *tener que* gratuito, en una suave carga, una responsabilidad que quiere asumirse. La actuación es realmente juego cuando puede ser gratuita y puede serlo cuando hay algo que interpretar, es decir, cuando hay un sentido que mostrar, que hacer y que decir. Entonces entran en juego la necesaria *transparencia* y *creatividad* de la dramatización,

la fidelidad al otro o al sentido que nos da forma y la novedad de la propia forma, que en la identidad narrativa habían llegado a parecer incompatibles, son ahora los pilares sobre los que se levanta la Gestalt dramática del yo.

La acción configuradora del yo de la que venimos hablando, es la *acción dramática*, acción significativa que busca, más allá del bien particular, la afirmación del otro, del tú y del sentido que los trasciende a ambos. De nuevo desembocamos en el tercer elemento, que está antes y después del diálogo y de la acción y al que hemos llamado *doble sentido* (el sentido precede y sigue a la actuación). El motor que antes, durante y después mueve, configura y transforma la figura dramática del yo es el amor, que desde el silencio y la confianza -frente a la palabra discursiva cargada de razones y frente a la seguridad del suelo discursivo y la lógica científica- levanta las ruinas, lo deforme o mal configurado, todo lo que resulta no tan bello, o no tan verdadero, o no tan bueno en la vida del yo, en su figura, en su hacer o en su ser, sólo lo recoge y lo transforma el amor. ¿Por qué razón levantaría alguien nuevos puentes de diálogo entre lugares inseguros o tenebrosos sino por amor?, ¿por qué se vuelve a realizar la misma acción aparentemente inútil o carente de sentido sino por una esperanza cuyo único fundamento es un sin-sentido, el *sin-porqué* del amor?, ¿qué otra cosa podría esperarse más alta sino que haya amor y que se pueda hacer algo que, siendo de valor absoluto, no sirva para nada, que frente a nuestro habitual proceder calculador realmente se pueda amar? Y por último, ¿qué otra cosa puede sostener al hombre, <<edificio>> abrumado por las tensiones, al borde del derrumbe? Lo que lo mantiene erguido, en continua renovación y crecimiento, es el sin-sentido del amor que no tiene reposo, un sentido ilimitado que hace de la limitación un espacio de libertad, un lugar personal y de sentido. Buscábamos una ley para la identidad personal, una razón de su movimiento y de su forma, un principio y un sentido últimos, explicativos de este caso raro que es el yo, y todo apunta hacia una ausencia de causa, hacia un sin-porqué. La importancia de la identidad, que ha sido puesta en duda o simplemente desechada (Parfit), necesita entonces una aclaración. Veremos de qué modo se ve afectada por la nueva *ley* del espacio dramático.

II. ¿POR QUÉ LA IDENTIDAD PERSONAL SÍ IMPORTA?

*Todas las preguntas que contienen el 'por qué' y el 'yo'
son expresión de un hondo desdoblamiento interior.
No estoy en unidad conmigo, por eso no sé de mí.*

Guardini, *Aceptarse a sí mismo*

*Como no hablaba ya ninguna voz nueva,
hicisteis de las palabras antiguas una ley:
donde la vida se petrifica, se acumula la ley.*

Nietzsche, *Nietzsches Werke VIII*

Justificación de la pregunta.

Todavía resuenan aquellas palabras con las que Parfit eliminaba el problema de la identidad personal: “la identidad personal no es lo que importa”. Así, no sólo afirmaba que no se podía saber qué es la identidad personal, sino que tratar de saberlo es inútil, porque no es una entidad real, sino el *nombre* dado a una serie de “hechos” psicofísicos, que es lo que en realidad nos importa. Esa frase con la que inaugurábamos nuestras soluciones al problema de la identidad personal, no podía quedar sin respuesta en este estudio. No deja de ser paradójico preguntarse por la “importancia” del objeto en cuestión al final de una tesis, pero este orden tiene sus razones.

Primera razón: responder a Parfit. Antes de nada es necesario decir que sin Parfit, esta pregunta probablemente no se habría llegado a formular aquí, porque él nos ha hecho mirar de frente a la falta de unidad de la persona. La profunda separación que defiende, como atestigua la negación que propone (“la identidad personal *no* es lo que importa”, hay una distancia por tanto entre yo mismo y lo importante), nos abre un espacio para preguntar ahora *por qué* la identidad sí importa. Por tanto, es a Parfit a quien respondemos en este apartado, aunque la pregunta por la importancia nos vuelva a situar a nosotros en la necesaria posición original, pero a la vez siempre nueva, sorprendente e inexplicable; porque, dejando a un lado la solución impersonal (que es la solución de la negación del ser), el yo se convierte a nuestros ojos en un ser misterioso para el que nunca terminamos de encontrar un fundamento único de sí mismo. Este misterio al cual nos hemos acercado hasta ahora de un modo más bien fenomenológico

y analógico, ahora nos arroja la pregunta metafísica fundamental del *por qué*: ¿*por qué hay algo en vez de nada?*, ¿*por qué existo yo?*

Segunda razón: la pregunta “por qué”. Es necesario detenerse siempre de nuevo en la pregunta *por qué*, sobre todo en un estudio filosófico. No parece obvio que la identidad personal importe en sí misma, por eso nos preguntamos *por qué* importa. Según el propio Parfit cada cosa tiene su fundamento en otra cosa²²⁰ y es hacia esa otra cosa hacia la que apunta la pregunta por qué, a la causa. No podría ser otra pregunta sino esa, aunque veremos que la *causa* de la identidad personal y con ella su importancia, no entra en un orden fisicalista o deductivo, sino que se refiere a otro tipo de fundamento y a otra lógica. El desnudo *porqué* puede parecernos incontestable, algo fuera de nuestro alcance, pero si se añade la pregunta por la importancia, se nos presenta el terreno del pensamiento más transitable, ya que constantemente estamos valorando o atribuyendo una determinada importancia a las cosas. Por tanto, para respondernos a nosotros mismos qué *es lo* más importante, partimos de una noción previa sobre lo que es valioso, al menos en un plano existencial²²¹, y se supone que podremos juzgar en función de esta noción el valor de la identidad personal. Sin embargo la cuestión no es tan sencilla, como veremos, pues la identidad personal no es un *objeto* como los otros, ante el cual podamos medir nosotros mismos su importancia. Si esto nos sorprende es porque en realidad no hemos comprendido aún que ser un *quién* es totalmente distinto a ser un *qué* (Ricoeur 1996: XXXVI). La pregunta acerca del porqué de la existencia de algo, del porqué de una acción, de una verdad... y la pregunta por su importancia, coinciden en un punto de fuga, coinciden en el fundamento último de la cosa. Si pregunto, <<¿por qué escribes una carta?>>, la respuesta tendrá mucho que ver con la importancia que tiene que yo escriba esa carta. Igualmente la pregunta acerca de <<por qué existe el sol>>, podría formularse en último término como ¿qué importancia tiene el sol? Pero repasar las innumerables funciones del sol no respondería al porqué último del

²²⁰ Sin embargo, Parfit afirma: “algunos creen que si todos los hechos fueran causados por hechos anteriores, todo estaría explicado. Sin embargo esto no es así: ni siquiera una serie infinita de hechos puede explicarse por sí misma” (2004: 244). Este epígrafe en su conjunto toma por tanto paradójicamente como referencia la obra de Parfit, particularmente esta última, tanto por su afirmación desconcertante de que “la identidad no es lo que importa”, como por su último capítulo centrado en el “porqué” de la existencia de las cosas.

²²¹ Decimos que “tenemos una noción de lo que *es* más importante” y no decimos “de lo que es más importante *para nosotros*”, porque las atribuciones de valor a las que nos referimos tienen precisamente esa pretensión de universalidad que Taylor atribuye a las valoraciones a fuertes, a los marcos referenciales. Un espacio moral de carácter privado no tendría auténtico valor para nosotros, pronto dejaría de ser significativo. En cambio, lo que hace que sea importante *para nosotros* es esa universalidad que le atribuimos, ese ser importante *en absoluto*. La cuestión de *por qué* tiene un valor absoluto está aún por resolver.

sol, pues de sus funciones no se sigue la necesidad de su existencia. Llegados a este punto podemos detenernos y concluir que no hay respuesta, o bien que no tiene sentido preguntarse esto puesto que no podemos saberlo; pero podemos también atravesar este umbral y plantearnos la hipótesis de que el sol tenga su causa (menos controvertida es la palabra fundamento) en algo previo a sus funciones, en algo distinto de aquello para lo que sirve, puesto que todo su valor en el ámbito de la funcionalidad, no responde a un último por qué que siempre podría ser de nuevo formulado: <<¿por qué todo esto es así y no de otra manera?>> Poniéndonos en este último extremo del porqué, podemos atisbar que la importancia última del sol o de cualquier otra cosa no puede quedarse rezagada con respecto al porqué, sino que ha de remontarse en la búsqueda tanto como lo haga el porqué, llegando hasta donde éste llegue.

Puede parecer que la pregunta por la importancia apunta más hacia un orden subjetivo que la pregunta porqué, la cual parecería situarse en un orden objetivo y científico, pero vemos que realmente no es así y que la importancia de algo tiene su fuente en el fundamento de su existencia, en su ser tal como es, aunque esto sea inseparable del hecho de que sea yo quien lo juzga²²². Quizá tengamos que hacer un esfuerzo y cambiar nuestro modo habitual de pensar, pues estamos demasiado acostumbrados a un orden causalista y funcionalista de medios y fines, donde medimos la importancia de algo según los fines para los que sirve, sin reparar en el fundamento. Es más, podemos llegar a confundir los fines con los fundamentos (pero la causa de que el sol exista no es el hecho de que haya vida en la Tierra, y por otro lado, si la importancia del sol se redujera a que hubiese vida en la Tierra, pero la causa de la existencia del sol estuviese en otro lado, ¿no nos sugeriría esto que hay algo *importante* con respecto a la existencia del sol que todavía no sabemos, es decir, su fundamento? Entonces, este fundamento pasa a importarnos más si cabe que su función. El valor último de algo coincide por tanto con el porqué de su existencia, porque lo importante es el ser: ser e importancia coinciden, pues sin ser no hay nada más de lo que seguir

²²² En relación con esto resulta iluminador el siguiente apunte de Marcel del 19-20 de Enero, que aunque se refiere a la pregunta por el *qué* y no al porqué, trata el problema de la duda correspondiente a un presunto subjetivismo que sería común a ambas preguntas: “Cuando reflexiono sobre lo que implica la pregunta ¿qué soy? globalmente planteada, me doy cuenta de que significa: esta misma cuestión, ¿qué capacidad tengo yo para resolverla? Y, en consecuencia, cualquier respuesta (a esta pregunta), por proceder de mí, debe ser puesta en duda. Pero esta respuesta, ¿no podría proporcionármela otro? E inmediatamente surge una objeción: soy yo quien discierno la capacitación de ese otro para responderme y la validez eventual de su decir; pero ¿qué capacidad tengo yo para operar tal discernimiento? No puedo entonces referirme sin contradicción sino a un juicio absoluto, pero que al mismo tiempo sea más interior a mí mismo que el mío propio; pues por poco que yo trate ese juicio como exterior a mí mismo, la cuestión de saber lo que vale y cómo apreciarlo se plantea inevitablemente de nuevo” (Marcel 2003: 116).

hablando, no se puede hablar de la importancia de algo que no es. Así, si pregunto *¿por qué yo soy?*, estoy buscando una respuesta en el orden del fundamento de mi ser yo, e intuimos que en algún punto misterioso, lo que hace verdaderamente importante mi existencia es este porqué último de mi ser. De este modo preguntar por la importancia es preguntar por el fundamento y descubrir este fundamento es la razón principal por la cual creemos necesario tratar la cuestión de la importancia.

Tercera razón: la importancia al final. Formular esta pregunta al final y no antes tiene también un motivo: que es ahora cuando sabemos qué es o en qué consiste la identidad personal. Si hubiésemos empezado por la pregunta acerca de la importancia para saber así en qué consiste la identidad personal, como hacen otros –Parfit, Taylor y Ricoeur– nos hubiésemos encontrado con una diferencia como punto de partida: <<importa por esto o por eso otro>>, siendo *esto* o *eso* lo importante y estableciendo así un vínculo inevitable de *finalidad* con ello: importa *para* esto, así se determina prácticamente la razón de su ser y el despliegue de su forma; un origen y un fin situados fuera del sujeto y separados por una diferencia originaria, hacen que el ser siempre se presente como algo que tiene que ser alcanzado por el sujeto. Sería esto un tipo de esencialismo, con la dificultad que ello implica para asegurar el ser personal (*Sentido narrativo: único sentido*, Acto III. 1. b. χ). Pero nosotros hemos empezado por la fenomenología y por el origen dialógico del yo, por tanto, frente a la deducción (que parece inevitable cuando se parte de la diferencia: <<lo importante es distinto de mí>>), nos encontramos con la posibilidad de seguir descubriendo *algo nuevo* acerca de una realidad, cuyas perspectivas son inagotables. Esta nueva pregunta, *¿por qué la identidad personal sí importa?*, se coloca como coronación de un recorrido, permitiéndonos recoger la cuestión *¿quién soy yo?* desde otro ángulo, cuyo punto de vista puede sorprendernos al presentarnos el objeto que estudiábamos con nuevas dimensiones.

Una vez explicadas las tres razones, veamos brevemente la *estructura* de este epígrafe. Con el objetivo de comprender mejor por qué es o no importante la identidad personal, nos remontaremos primero al origen del problema de la identidad personal, es decir, al *problema de la diferencia*, para así llegar al punto de inflexión donde se pasa del criterio de identidad al *criterio acerca de la importancia*. Y una vez descubierto lo importante, hay que responder *para qué* o *por qué* importa la identidad personal propiamente dicha, descubrir esta relación nos promete la pista para saber por qué *sí* importa. Si sustituimos el término “identidad personal” tal y como se encuentra en la

primera parte del Acto I, por el término “importancia”, tendremos la estructura de este primer epígrafe. El principio y el final se tocan aquí: *El problema de la identidad personal* (Acto I. I) se convierte ahora en *El problema de la importancia (1)*, con sus tres puntos fundamentales: a. El problema de la diferencia, b. El criterio de “la importancia” y c. Planteamiento de la pregunta por la importancia: para qué y por qué. Habría que preguntarse entonces dónde reside la importancia de la identidad personal, para lo cual veremos *La importancia de la identidad narrativa del yo (2)*, para descubrir por contraposición, cuál es *La importancia de la identidad dramática del yo (3)*.

1. El problema de la importancia

A veces creemos saber una cosa, algo incluso importante para nosotros, pero si nos preguntan *por qué es importante* esa cosa, nos vemos obligados a replantear toda nuestra explicación en relación con algo y entonces nos encontramos con un nuevo *problema*: para saber por qué importa algo -yo, por ejemplo- es necesario saber qué otra cosa es importante y cuál es la relación entre esa otra cosa y yo. Nuestro objetivo será principalmente descubrir qué tipo de relación es ésta, pues tras conocer otras posturas parece que aquí está el principal problema.

Nosotros nos acercamos a esta cuestión de la importancia después de haber resuelto de otro modo (primero fenomenológico, pero también analógico y metafísico) aquello en lo que consiste la identidad personal. Creemos que éste orden de resolver estas cuestiones resulta menos problemático, pero queremos acompañar en su búsqueda a aquellos que han procedido al revés: primero se han preguntado por aquello que importa realmente (de tal modo que a partir de esa referencia se pudiese decir en *qué* consiste el yo –Parfit- o *quién* es –Taylor y Ricoeur-. Contrastar el proceder y conclusiones de estos autores con nuestro propio recorrido, nos ayudará a responder finalmente a la pregunta *¿por qué la identidad personal sí importa?*, con la seguridad que brinda el haber comprobado ya el diferente alcance de otras respuestas. Por ello nos remontaremos al origen de la pregunta por la identidad personal, como si regresáramos al principio de este estudio, al problema de la diferencia.

a. El problema de la diferencia

El problema de la identidad personal se presenta en primer lugar como el problema de la diferencia. Constituido por una serie de polaridades que le hacen indefinible (*El definido indefinible*, Acto II. II. 3. a. α), el hombre no cesa sin embargo en su empeño de unidad, de ser y de sentido, y puesto que no se ve determinado por nada, sino fundamentalmente libre, la pregunta que le corresponde para referirse a sí mismo y a otros es *quién* y no *qué* (*Planteamientos de la pregunta por la identidad personal*, Acto I. I. 3). La pregunta *quién soy yo* aparece como problemática debido a la necesidad de encontrar una unidad para algo surcado de diferencias –el yo–, y de encontrar en esa unidad lo permanente en medio del cambio, lo personal en lo común, el ser libre en la finitud de su espacio y tiempo, y de hallar por tanto un sentido que vaya más allá de cada una de estas aparentes limitaciones (*El problema: unidad, ser y sentido*, Acto III. 1. a).

Incluso Parfit busca esta unidad, ya que busca una definición para poder rebatir la teoría moral del autointerés, pero la unidad que Parfit sostiene es la del objetivismo reduccionista, que ignora el problema de la diferencia porque sólo existen los estados psicofísicos, las experiencias, las apariencias. Y dado que *no hay un problema de la diferencia*, tampoco existe propiamente un problema de la identidad. Sí, se podría decir quizá que hay problemas al nivel del lenguaje, pero esto no implica un problema al nivel de los hechos, no hay nada que resolver, simplemente la identidad personal no es nada, lo que existe es otra cosa.

Sin embargo, al pasar al punto de vista *no reduccionista* que reacciona frente a la concepción objetivista y mecanicista del mundo, la diferencia se vuelve realmente problemática porque no se encuentra un criterio de unidad. Quien pretenda defender un ser único y personal después del reduccionismo, ha de enfrentarse al problema de la unidad, del ser y del sentido: ¿qué criterio habrá de dar forma unitaria a esos fragmentos de conciencia, qué ser se puede predicar de una aglomeración así? Algunos autores sostienen que no hay otro camino para lograr la unidad que *construirla* a partir de las apariencias o de los objetos carentes de finalidad, de sustancia o de importancia. En esta unidad se espera poder reconocer al individuo a pesar de los cambios. Esta construcción, como ya hemos visto, será de tipo narrativo.

b. El criterio de la importancia

Tanto desde el reduccionismo como desde la solución narrativa, se demanda entonces un *criterio significativo* que indique una cierta *unidad*, ese criterio será *aquello que importa*. En el caso del reduccionismo, este criterio servirá para decir lo que *no* es la identidad personal, o más bien para decir que no es nada. En la solución narrativa, servirá en cambio como fondo de contraste para reconocer la figura del yo. Los autores que han perdido en cierto modo la pista del ser –porque se haya hecho sospechoso, inseguro o inaccesible– necesitan ese fondo como marco referencial, como sentido o fin, ante el cual poder reconocer y configurar un yo, cuyo ser no sea sólo una apariencia (un concepto, una idea de la conciencia o un texto) sino que responda a una *realidad*, y por tanto, a una *diferencia*. El giro hacia el criterio de la importancia es un intento de acceder a la realidad, de salir de sí para encontrar el propio yo. El rodeo parece haberse hecho necesario tras la subjetivización en la que cae el reduccionismo objetivista y sólo en este contraste con lo importante se podrá saber finalmente si la identidad personal importa.

α. El criterio de la importancia en la teoría de Parfit.

Ayudándose de los experimentos mentales, Parfit quiere mostrar que lo que las personas son no es una cuestión determinada sino que consisten *sólo* en unos hechos, unas cualidades que los *puzzling cases* combinan logrando desconcertarnos y que no guardan una relación de pertenencia con un individuo concreto más que en el lenguaje al que estamos acostumbrados. Pero dado que seguimos insistiendo en resolver los casos de los experimentos mentales (porque no terminamos de creer que el hecho de que “yo vaya a morir o no” sea sólo una diferencia de lenguaje), Parfit propone afrontar estos problemas lógicos con otro criterio que ponga al descubierto dónde está nuestro auténtico problema para aceptar el reduccionismo: ¿qué es lo que queremos saber en realidad cuando preguntamos si seré yo o no seré yo el que despierte en Marte? Si dejamos de lado el criterio de identidad personal y vamos a lo que *nos importa* cuando nos preguntamos con inquietud quién será esa persona, descubrimos que en los experimentos se desligan estos dos aspectos que consideramos inseparables: nosotros

mismos y nuestros estados psicofísicos. De estos dos, lo que nos inquieta realmente según Parfit, son los estados psicofísicos, las experiencias que se presentan en una relación continua con mi cuerpo y/o mi mente. Si nos convencemos de que esta relación no tiene que ver con el hecho de ser yo o no serlo, entonces la identidad personal deja de importarnos, como en definitiva debe suceder con toda creencia falsa. Pero en realidad dicho criterio de importancia tampoco es muy útil según Parfit, simplemente es un modo de resolver una cuestión mal planteada desde el principio, ya que parte de un equivocado esquema personal, que convierte en irracional y egoísta ese especial interés en nosotros mismos (2004: 122). Este interés se debilitaría si nos hiciésemos verdaderamente cargo de que lo que nos preocupa es simplemente un concepto y no la realidad misma. La cuestión quedaría entonces finalmente así: la identidad personal no importa porque lo que importa es la relación de continuidad psicofísica, que es independiente de lo que llamamos identidad; y nos importa esta relación de continuidad porque seguimos interesados en nosotros mismos, en nuestro futuro, en nuestras experiencias, por tanto en la calidad de *lo nuestro*, concepto que no expresa algo real.

Nos preguntamos y le preguntamos a Parfit si dentro del esquema impersonal puede importar alguna cosa, pues parece que en este reduccionismo la importancia no se puede graduar, puesto que simplemente hay hechos neutros que *se dan*, pero que no están vinculados a nada, no son expresión de nada, ellos son todo lo que hay, sin significado, sin un más allá de sí que los convierta en importantes a ellos mismos. De este modo, el criterio de importancia se descubre siempre sujeto a una relación con otra cosa. La *relatividad* viene a ser de nuevo la clave, pero si, como dice Parfit, sólo existen una serie de hechos y toda vinculación con otra cosa no reside más que en nuestro modo de expresarnos²²³, entonces la realidad no contiene en sí ningún elemento de valor y la moral resultante tiene que ser forzosamente utilitarista, que en un sentido racional y realista supondría evitar el malestar de cualquiera en general, porque no hay razones para favorecer las experiencias que yo percibo como más de las que los otros perciben como suyas.

²²³ Que <<este corazón deje de latir mañana en mi cuerpo>> o que <<yo vaya a morir mañana>> no son posibilidades diferentes, tan sólo es diferente la forma de expresarlo. Pero si mis recuerdos, mi cerebro, mis características personales, continuasen en otro cuerpo, ya no nos sería tan fácil decir si yo voy a morir mañana o no; si además mi aspecto físico fuese incorporado al cuerpo de otro, con otros órganos y otros parámetros, pero ni siquiera yo pudiese notar la diferencia con mi cuerpo anterior, entonces la pregunta de si seré yo o no seré yo el que aparezca mañana pierde el interés inicial, ya no es cuestión de vida o muerte, sino de un concepto, respecto al cual el interés egoísta deja de tener sentido. Porque las cosas que nos importaban en la cuestión de ser yo o no ser yo, estarán presentes de todos modos en esa persona que aparecerá mañana tras la operación (Parfit 2004: 113, acerca del experimento mental de “los gemelos”).

Sólo importarían las *experiencias* que *se* tienen, no los sujetos que tienen esas experiencias, puesto que no hay sujeto a quien adscribírselas. Parfit pretende hacer ver que lo que importa no tiene nada que ver con un presunto yo. La persona no es nada, o simplemente es eso, experiencias que se tienen. *Lo que es importante para nosotros (la realidad) nos dice que la identidad no importa*²²⁴. La moral utilitarista es la única que cabe defender cuando lo que se considera importante son las experiencias que se tienen, sin embargo siempre cabe un *por qué* tras cada conclusión, dejando ver que la explicación más elaborada siempre es aún estrecha y limitada respecto a la realidad. Así podemos preguntar ¿por qué es importante evitar el malestar de las personas o las experiencias negativas, si no hay sujeto a quien le importe? Gracias al *porqué* podemos ir siempre *más allá*, hacia la *meta*.

Aunque las conclusiones de Parfit acerca de la identidad personal no se correspondan en absoluto con las nuestras, se puede ver que su meta se sitúa más allá. Nos referimos sobre todo a ese último capítulo sorprendente, titulado *¿Por qué hay algo? ¿Por qué esto?* (2004: 243-270), que corrobora nuestro empeño en un *porqué* último que nos dé la clave de la importancia. Simplemente queremos indicar que Parfit, pese a su filosofía aparentemente antimetafísica, se pregunta *porqué*, pretendiendo ir hasta el fundamento de la realidad. El capítulo comienza así:

“¿Por qué existe el Universo? Hay aquí dos cuestiones: en primer lugar, ¿por qué hay, en absoluto, un Universo? Podría haberse dado el caso de que nada hubiera existido nunca: ni seres vivos, ni estrellas, ni átomos, ni siquiera el espacio o el tiempo. Cuando pensamos acerca de esta posibilidad, puede parecer asombroso que exista algo. En segundo lugar, ¿por qué existe *este* Universo? Las cosas podrían haber sido diferentes, de incontables maneras. Así pues ¿por qué es el Universo tal y como es?... Ninguna cuestión es más sublime que la de por qué hay un Universo: por qué hay algo en vez de nada” (244-245).

²²⁴ Lo que importa para Parfit es *la realidad*, pero la *que él ha decidido de antemano*, una en la que no cabe algo como las personas sino sólo aquellos otros elementos a los que éstas se reducen. Por eso la identidad personal no importa, porque sólo importa la realidad. Aquí hay claramente una decisión previa, una condición explícita que arrastra todo el argumento tras de sí: “si somos reduccionistas en lo que respecta a las personas y realistas acerca de la importancia, deberíamos concluir que la identidad personal no es lo que importa. ¿Podemos aceptar esa conclusión?” (p. 112).

β. El criterio de la importancia en las teorías de Taylor y Ricoeur.

Taylor se pregunta también por el criterio de unidad del yo. Este criterio será aquel que oriente la vida, las acciones, será el sentido respecto al cual se juzgue la posición personal, lo cual incluye una noción de la trayectoria seguida hasta ese punto y también del camino a recorrer en el futuro. El elemento configurador del yo será aquello que éste considere más importante en la vida, aquello que le dé una sustancialidad peculiar. La forma narrativa del yo sería la imagen en la que reconozco quién soy al considerar mi posición de cercanía o lejanía con respecto a lo sumamente importante.

Pero nosotros preguntamos además *por qué es importante lo sumamente importante*, es decir, por qué es importante el *bien* o los bienes que articulan nuestra identidad narrativa, pues pensamos que si se busca algo que importe, para poder valorar la posición del yo y saber así quién soy, hay que ir hasta el final. En la línea de porqués posibles tiene que haber un momento en que no se pueda ir más allá. Parece que Taylor, al dar con el bien, ha tropezado con una de esas causas últimas para las que no hay explicación causal. Sin embargo, si seguimos atentamente el texto, descubrimos que esa *falta de explicación* acerca de la importancia del bien se basa en un último *porque sí*: “experimentamos hacia ello un amor bien fundamentado. Nada que no lograra moverme de ese modo contaría como hiperbien” (1996: 90) y al porqué de este *amor*, no puede responderse con una causa anterior, se ama *porque sí*. Taylor vuelve a mencionar el amor hacia el final del libro como una última causa que altera la lógica habitual, que introduce una novedad y un salto²²⁵. Sin embargo esta ausencia de causa no es ausencia de sentido, el sin-sentido del amor en el que tanto hemos insistido al hablar del diálogo, es un sentido preciso y exigente, es el sentido que emana de lo bello. La belleza es lo que hace atractivo el bien²²⁶, lo que más prontamente suscita nuestro amor, porque es en la belleza donde se manifiesta más claramente la gratuidad. No en vano, Balthasar se abre paso hasta la forma dramática a partir de la estética, porque en la percepción de la

²²⁵ Comentando la intuición de Nietzsche respecto a la “moral de la benevolencia” dice Taylor lo siguiente: “si la moral sólo puede ser impulsada negativamente, allí donde no puede existir la beneficencia impulsada por la afirmación del destinatario como ser de valor, entonces la compasión es destructiva para el dador y ventajosa para el destinatario, y la ética de la benevolencia puede en verdad ser indefendible. El reto de Nietzsche se coloca en el nivel más profundo porque precisamente busca qué es lo que puede liberar tal afirmación de ser. Su inquietante conclusión dice que es precisamente la ética de la benevolencia lo que se interpone en el camino. *Sólo si existe algo como el ágape, o alguno de los pretendientes seculares a su sucesión, cabe decir que Nietzsche está equivocado*” (la cursiva es nuestra) (Taylor 1996: 538).

²²⁶ Taylor da voz a Nietzsche en esta última parte, el cual sólo en la belleza encuentra el último fundamento para afirmar la realidad a pesar de todo lo malo que hay en el mundo (1996: 475).

forma bella se encuentra una fuente de sentido y de libertad, de expresión y de elección personal, elección que se sitúa en el corazón del drama. En la gratuidad de la belleza se percibe una benevolencia que invita a responder con una gratuidad semejante, con un porque sí (*Desde la estética*, Acto II. II. 2. a. α). En definitiva lo que veríamos de importante en el bien, lo que nos atrae de él en última instancia es el amor, la gratuidad de la belleza con la cual resplandece lo bueno. Sin embargo, la teoría de la identidad que desarrolla Taylor, no se corresponde con esta noción central, pues en su esquema siempre hace falta una narración en la que comprender el yo y el bien, por tanto, lo que guía nuestras vidas se ve sujeto a una narración acerca de lo importante y de mí mismo, y este espacio narrativo no abre un auténtico espacio para la libre actuación del bien y del amor. La narrativización de este último porque sí cierra la posibilidad de un auténtico diálogo, porque deja de ser algo sin-cause para ser explicado por el propio discurso.

Ricoeur tampoco desdena el criterio de la importancia, como ya vimos (*¿Quién soy yo?*, Acto I. III. 3. c). Lo que importaría sería el *otro*, a causa del cual importaría el yo, que es en definitiva quien tiene que asumir personalmente esa otra primera importancia del otro. “Para hacerse disponible, ¿no es preciso ser dueño de sí mismo de alguna manera?” (Ricoeur 1996: 137). Mantenerme como yo mismo es importante porque el otro cuenta conmigo, lo cual es por otro lado inseparable del objetivo ético de la vida buena (*La vida buena y el otro*, en Acto I. III. 2. b. χ). La posición resulta una cuestión central al igual que para Taylor, porque *quién soy yo* equivale a la pregunta acerca de *dónde* me encuentro con respecto al otro, cuya respuesta indica mi fidelidad o infidelidad, mi cambio o mi permanencia y por tanto mi identidad. Lo que me convierte en importante o significativo, es esta posición respecto al otro, la permanencia en un lugar *relativo* (al otro) que me hace ser yo.

Pero aunque Ricoeur defina lo que es más importante, no responde tampoco, al igual que Taylor, a un porqué último de la importancia de lo importante. De nuevo hay aquí un presupuesto que no se declara, pues la vida buena y el otro parecen ser importantes en sí mismos, pero no se dice por qué. El otro se considera como fin en sí mismo, pero el carácter absoluto que se le atribuye no parece tan evidente. Se dice también que hay un principio de autonomía por el cual se quiere lo bueno y se quiere también como un imperativo, como lo que ha de ser querido, lo cual según Ricoeur está en un “plano predialógico” (Ricoeur 1996: 242). Esta *autonomía* es además “punto de

partida” puesto que “sólo se apoya en sí mismo” (p. 256) y lo bueno se despliega en su estructura dialógica implícita, donde el otro es considerado como fin en sí, donde *se vinculan la solicitud y la norma*. Esta vinculación se sustenta en la voluntad de lo bueno, como objetivo de la moral y por tanto como autolegislación, que exige el *respeto a las personas como fin en sí*. El principio de “lo bueno” tiene que pasar por la norma porque no hay simetría en la voluntad de lo bueno y por tanto no hay reciprocidad. Es necesario que se cumpla la Regla de Oro: “No hagas a tu prójimo lo que aborrecerías que se te hiciera”, o bien, “y según queréis que hagan con vosotros los hombres, así haced también vosotros con ellos (Lc 6, 31)” (p. 232).

Lo bueno, para ser considerado bueno en sí, tendría que pasar por la criba de la universalidad; así la autonomía se vincula a la *solicitud*, lo bueno es *fin en sí en tanto que lo es para todos*: la persona es fin en sí misma y además se busca la justicia, porque la autonomía no garantiza por sí misma la reciprocidad. Este es el objetivo ético: “la vida buena, con y para el otro, en instituciones justas” (p. 176). Las explicaciones de Ricoeur acerca de los fundamentos de la moral siempre oscilan en tensión entre el yo y el otro, entre autonomía y solicitud. La persona como fin en sí, peligra si la autonomía no es acompañada de la solicitud y viceversa: la autonomía sin solicitud pondría en cuestión que la persona sea un fin en sí, porque no estaría clara la universalidad de este bien; por otro lado, la solicitud sin autonomía también pone en cuestión a la persona como fin en sí, puesto que una apertura a todos sin un principio autolegislator pondría en cuestión el motivo de mi solicitud, ya que no existiría lo bueno en sí como lo que ha de ser querido, como la voluntad de lo bueno por sí mismo y no habría una norma originaria. Según Ricoeur, el vínculo entre la solicitud y la norma se da en el diálogo, pero éste es presentado simplemente como el lugar de dicho vínculo, sin decir por qué aquí y no en otro ámbito o de otra manera. Estamos totalmente de acuerdo: esta tensión existe, básicamente es la tensión que hemos comentado en otras ocasiones entre individuo y comunidad y que veremos más adelante con un vocabulario muy parecido al de Ricoeur, sin embargo no estamos de acuerdo en el tipo de tensión planteada. Creemos que la tensión entre autonomía y solicitud tal y como la plantea Ricoeur es *dialéctica*, porque falta por explicitar un último porque sí que incorpora tanto la autonomía como la solicitud, sin confundirlas pero sin poder separarlas. El porque sí del amor, del diálogo auténtico, incluye, sin deducirse una de la otra, tanto la autonomía (pues es uno el que decide lo que ha de querer o amar, el que se da una ley a sí mismo) y la solicitud o la disponibilidad para hacer lo que otro quiere (pues el que ama quiere él

mismo querer lo que el otro quiere). No se reconoce en *Sí mismo como otro* algo como el *querer lo bueno porque sí*, por un atractivo que despierta al mismo tiempo gratuidad y obligación, sino que al no considerar este *motivo* que incluye la solicitud, siempre hace falta añadir una razón para que la voluntad quiera lo bueno y así se justifique el que todos deban quererlo²²⁷. No sucede entonces que el amor gratuito percibido en el bien suscite el diálogo y por tanto la solicitud y viceversa, sino que el bien como norma aparece como el principio de la solicitud y la solicitud aparece como el principio de la norma, de modo que ambos suponen el límite uno del otro, sin encontrarse una causa última para ninguno de los dos. Podría preguntarse entonces, ¿qué hay de importante en el otro que merezca mi solicitud?, o bien, ¿por qué es importante la vida buena o el bien?

Quizá Ricoeur se esté refiriendo a algo semejante al *amor*, ¿por qué entonces no lo declara abiertamente? Al *por qué de la importancia del otro* no cabe otra respuesta que el *amor*, pues cualquier explicación propondría un fin ulterior para este “amor” (llámese “solicitud”, “fidelidad”, “desposesimiento de sí”, “apertura”...) que exigiría a su vez otra causa de su importancia. Esta gratuidad bien fundamentada del *porque sí*, no supone una ausencia de sentido (el amor también es respuesta a una cierta *amabilidad* del objeto, que en las personas consideramos vinculada a su dignidad²²⁸) sino ausencia de necesidad para la voluntad de dar algo y exigencia en todo caso de una voluntad de dar. Por tanto, aunque se hable de una dignidad de la persona inigualable a la del resto

²²⁷ Esto no se pone en duda, siempre hay una razón, pero parece que el amor, según Ricoeur, no basta como razón, porque estaría teñido de un subjetivismo que impide la *universalidad*, al entrar en conflicto con lo objetivo. El vínculo siempre estará ligado por tanto a lo que en mi persona y en la del otro es digno de respeto (p. 237-238). Exponiendo la postura de Kant respecto a la Regla de Oro, dice Ricoeur: “La regla de Oro... es imperfectamente formal en la medida en que hace referencia al amar y al detestar: introduce así algo del orden de las inclinaciones... Amor y odio son los principios subjetivos de máximas que, en cuanto empíricas, son inadecuadas para la exigencia de universalidad; por otra parte, el amor y la detestación son virtualmente deseos hostiles a la regla, y, por tanto, entran en conflicto entre principio subjetivo y principio objetivo. Además... la regla de reciprocidad carece de un criterio discriminante capaz de cortar por lo sano estas afecciones y distinguir entre demanda legítima y demanda ilegítima. Sin esta crítica resulta que no puede establecerse ningún vínculo directo entre el *sí* y el *otro* distinto de *sí*. Sin que se nombre lo que, en mi persona y en la del otro, es digno de respeto” (p. 237-238).

²²⁸ Esta dignidad no se explica sino por un *valor* que la persona tiene en *sí* misma, lo cual implica a su vez que lo tiene porque otro se lo da. Esta dignidad se basa en el amor: tener ese valor en *sí* mismo no está reñido con que otro se lo dé, si ese valor consiste en amor. Uno reconoce el valor de otro si es capaz de reconocer su propio valor como persona, y es capaz de esto si otro se lo ha hecho ver, si otro se lo ha dado primero. Esto sucede cuando uno es amado por *sí* mismo, *porque sí*, y en esta gratuidad reconoce el individuo que es algo *para todos*. La dignidad de las personas es hoy un tema controvertido, como el de los derechos humanos: ¿en qué se fundamentan? Si el derecho atribuido a cada hombre en función de esta dignidad es sustituido por un contrato, si no hay un primer amor que ponga el fundamento, todo valor, como todo contrato, sería revisable. El derecho más humano sería paradójicamente el derecho al amor, lo cual hace que la vida humana sea esencialmente *drama*, en el sentido de que lo más importante de la vida, lo esencial, no puede ser deducido, sino sólo querido, realizado y conocido libremente (E: 64, o bien ver lo dicho en *La libertad dramática*, Acto II. II. 3. a. β).

de los seres, de esto no se sigue necesariamente que yo ame a las personas. Decir que el amor es un misterio no es desentenderse de la cuestión, sino llegar a ella, si no se acepta esta inaprensibilidad esencial del amor, como punto de partida y de llegada, lo que se pueda decir sobre él será palabra hueca.

Si mi ser y mi importancia son relativos al ser y a la importancia del otro, pero no existe sin embargo una última importancia del otro, entonces yo mismo oscilo en el vacío y en realidad todo sería una farsa, un hacer <<como si importase>> la vida, las cosas, el otro, yo mismo..., pero en realidad nada se sostiene. Ricoeur no habla de amor, sino de otras realidades que probablemente sí lo manifiesten, pero que no bastan cuando se tratamos de fundamentos. Ricoeur ha dado una solución brillante al problema de la identidad personal que Parfit planteaba, pero no ha llegado a explicitar el *fundamento* último de la identidad personal, de la misma manera que no ha podido llegar a su *importancia* última. Buena prueba de ello es que el yo de Ricoeur siempre queda sujeto a una narración que lo asegure, porque no basta con creer en la palabra del otro, no es suficiente la atestación, hace falta narrar para confiar, narrar para ser (*¿Dialéctico o dialógico?*, Acto I. IV. 2. c. α).

De modo esquemático se podría decir que para saber por qué importa la identidad personal haría falta tener en primer lugar una noción de lo que es la *identidad personal*, también conocer qué es *lo sumamente importante* y por último, saber qué *relación* guarda lo importante conmigo, pues de esta relación depende el hecho de que yo mismo tenga valor, peso o substancia. Queda por resolver este tercer aspecto, que es lo que puede darnos la clave de la importancia específica de la identidad personal. Lo veremos a continuación.

c. Planteamientos sobre la importancia de la identidad personal

Hay diferentes formas de afrontar la cuestión de la importancia y la fórmula bajo la que se pregunta nos puede conducir a respuestas totalmente distintas. Así por ejemplo, si pensamos *qué hace importante a la identidad personal*, descubrimos cuatro tendencias básicas en la cuestión de la *relación* con lo importante, cada una de las cuales llegará a una conclusión distinta en lo que respecta al “ser” y a su

“individualidad”. Para responder a la pregunta por la importancia de la identidad personal hemos de fijarnos en la *unidad* de ambos, del ser y de su individualidad, es decir, en el “ser individual” o el “ser yo”. La meta-antropología de la Antigüedad nos presentaba las dos tendencias principales de esta tensa relación; además añadimos la relación de tipo funcional y por último nuestra propuesta dialógica, como la “tercera vía del amor” (Af: cap. 3), que viene a superar el aparente antagonismo entre ser e individuo. Veamos:

1. *La relación funcional*: es la primera en la que solemos pensar cuando hablamos de la importancia de alguna cosa. <<¿Por qué es importante algo?>> se podría sustituir aquí por <<¿para qué sirve con respecto al objetivo, en qué grado contribuye a conseguir éste?>>. *Quién soy yo* importaría en tanto que sirvo a *aquello que importa*. Si por ejemplo lo más importante es el bien o el otro, la importancia del individuo podría valorarse según contribuya a que haya bien en el mundo, o al bien común, o si él mismo es bueno, o bien si ayuda a los otros, si contribuye a que el otro sea él mismo... La importancia del yo consistiría en la relación funcional respecto a lo más importante, relación en la que peligran tanto el ser como lo individual, pues la importancia será siempre revisable en la medida en que dependa del servicio del individuo a lo importante. De este modo, si varía la funcionalidad del individuo, varía su importancia; por ejemplo, si otro cumple mejor que él esa función, él puede ser sustituido sin que la función cambie esencialmente.
2. *La relación que busca la identificación con lo importante*. Es decir, el ser y por tanto el valor del yo, serían alcanzados en la identificación con lo absoluto. Éste es el esquema neoplatónico básico para fundamentar la unicidad del yo (unitario y singular). La contrapartida de esta identificación es la *alienación* del ser individual respecto a lo sumamente importante, con la consiguiente pérdida de lo personal. Aquí se antepondría el ser como lo más valioso frente a la individualidad.
3. *La relación que busca la diferencia con lo importante*. El yo sería importante en la medida en que conserva la distancia con lo importante, con lo absoluto. Su “no ser todo” es lo que le hace ser “este” individuo; para ser él no puede anhelar ser otra cosa distinta de la que es, sino conformarse con su delimitación, ahí es donde puede *ser* realmente. Se trata del esquema estoico. Pero así nunca puede

asegurar su ser o su valor totalmente, sino que permanece como un *fragmento* del todo. Aquí se antepondría la individualidad frente al ser. (Para el segundo y el tercer tipo de relación ver *El marco meta-antropológico de la Antigüedad*, Acto II. I. 2. b. α).

4. *La relación dialógica.* La última relación combina lo que en la Antigüedad parecía incompatible: la unidad y la diferencia, es decir, la posibilidad de ser *singular* (diferenciado de lo importante) y a la vez de *ser* (unido al ser, que es lo importante, participando del ser). El yo sería importante él mismo en la medida en que mantiene una unidad y una diferencia con aquello que es más importante, pues sin esta distancia no habría motivo para considerar la singularidad específica de este ser importante y sería tan sólo una segregación del todo, un valor desprendido de lo valioso en sí. Este valor de carácter absoluto se situaría en tal caso siempre del otro lado del yo. Una vez establecidas estas condiciones, la cuestión principal es la siguiente: ¿en virtud de qué se lograría semejante *vínculo substancial* que confiere ser e individualidad a un tiempo? Si en esa relación con lo importante se adquiere importancia, es obligado preguntarse cómo puede ser esto. El último fundamento para un movimiento como este, que busque en la unidad con el otro, no la desaparición de las diferencias sino la singularidad de cada uno, sólo puede ser dialógico: un movimiento cuyo fundamento y sentido sea el amor. En el ámbito dialógico, expresiones como la <<importancia personal>> o <<ser individual>>, han dejado de ser contradictorias, pues aquí se da la posibilidad de dar y de recibir *realmente*, de modo que el valor que uno tenga pase a ser del otro y viceversa. El valor entre las personas es siempre por tanto algo recibido de otro, nadie importa absolutamente, sino que importa para otro, importa porque otro me hace importante al darme valor porque sí, no porque yo sirva para algo, sino porque sí, por ser yo. En el diálogo se unen por fin los tres aspectos: lo importante, el yo y la relación entre ambos, es decir, el *porqué* de la *importancia personal*, entendido como la relación que hace del yo algo importante. Sólo en el espacio dialógico puede plantearse la pregunta <<por qué es importante la identidad personal>>, sin que la respuesta recaiga en el orden de la funcionalidad, de la alienación o de la delimitación.

2. La importancia de la identidad narrativa del yo

Ahora podemos valorar la importancia de la identidad narrativa del yo según las teorías de Taylor y Ricoeur, porque ya conocemos el tipo de relación que configura la identidad personal en cada una.

a. ¿Por qué importa la identidad personal según Taylor?

Según Taylor, saber quién soy yo supone conocer la posición desde la que se responde, lo cual significa tener una historia que me indique la trayectoria que me ha acercado y me acercará al bien. Por tanto la identidad personal considerada como esta historia de identificación con lo más importante, tendría su propia importancia personal en su posición relativa. Conocer esta posición *relativa* en el *espacio* abierto por la diferencia es conocer quién soy, porque es conocer mi substancialidad, mi peso o mi valor (relativo siempre) y por tanto, conocer cuál es mi importancia (“*Espacio*” y “*Relatividad*”, Acto I. IV. 1. a. y b).

Sin embargo esta importancia está en cuestión después de haber visto los problemas que conlleva la consideración de la identidad personal como forma narrativa. El aspecto negativo más importante era la *debilidad de la identidad narrativa* (Acto I. IV. 2. c), que se traduce ahora en una *importancia débil*, dudosa, pues la narración no es capaz de asegurar una diferencia detrás de la palabra -una realidad más allá del texto y del propio yo- ¿Cómo asegurará entonces su propio valor o importancia?

Taylor no propone una disolución del yo fragmentario en lo esencial, pues afirma el yo afirmando el bien, al tiempo que sostiene la necesidad de relación de proximidad con él, es decir, la necesidad de un vínculo. En este sentido Taylor se distancia de los neoplatónicos, pues parece proponer una diferencia y una unidad al mismo tiempo, aunque la tendencia platónica está sin duda presente. Lo que no está claro es que este vínculo sea substancial, es decir, que confiera substancia a aquello que vincula, que haga *ser*. Si este vínculo que Taylor propone no es substancial, entonces la importancia de la identidad personal no se sostiene, pues por muy esencial que fuera el bien o lo sumamente importante, el yo permanecería en la insignificancia si no establece un vínculo de este tipo, ¿y cómo podrá ser vínculo substancial si se basa en una

narración? El yo narrativo es presentado como si adquiriese su valor, unidad, ser y sentido, en un movimiento de un único sentido (del sujeto hacia lo que siempre queda delante de él como la meta que hay que alcanzar), pero en este movimiento no hay nada que asegure alcanzar lo que se busca. Por otro lado, ¿qué significaría “alcanzar” la meta para un yo narrativizado?: ¿una narración más?, ¿una identidad narrativa con lo alcanzado en la que quizá desapareciera el yo o desapareciera la meta en el yo al darle alcance?, ¿significa algo más que la conciencia discursiva de este “alcance”? A través de la pregunta por la importancia se descubren nuevos vacíos en esta teoría narrativa de la identidad. Veamos qué nos descubre esta pregunta con respecto a la identidad personal propuesta por Ricoeur.

b. ¿Por qué importa la identidad personal según Ricoeur?

Ricoeur propone de modo explícito una importancia del yo relativa al otro, porque tiene que ser él mismo para responder al otro que le reclama, al otro que es lo importante. De nuevo, encontramos una diferencia y una unidad al igual que en la teoría de Taylor: el otro en cuanto otro (diferencia) me hace ser yo mismo (unidad), sin él no podría ser fiel a mí mismo y mantenerme como yo. Mi ser consiste en esta unidad responsable de sus acciones ante el otro.

Pero también de nuevo encontramos obstáculos parecidos para sostener la importancia singular del yo: lo que parece ser a simple vista una relación dialógica entre yo y el otro, en realidad se convierte en una dialéctica en la que se intenta superar la diferencia de modo narrativo, articulando el cambio con la permanencia. Por tanto, la permanencia, que se supone importante para el otro que me solicita, para responderle en un diálogo, en realidad se logra por medio de la narración. Al final lo que configura al yo de Ricoeur no es el diálogo sino la narrativa, pues no es suficiente con la atestación, el otro no es suficiente para asegurar la identidad del yo, sino que hace falta narrar para ser. La importancia del yo radicaría en esta relación de diferencia y unidad con el otro, de ser *solicito* y de ser al mismo tiempo *yo* para poder responder al otro que me reclama. Pero en cualquier caso, esta relación aparentemente dialógica se narrativiza, haciendo que todo el movimiento del yo quede reducido a un único sentido, puesto que es siempre el yo el único capaz de garantizar la unidad y por tanto el diálogo, ya que él es el único que puede recoger su vida en una narración. Todo lo que pudiera hacer del

yo algo con importancia descansa finalmente en una narración del yo, la única que garantiza la unidad, el ser y el sentido.

Ricoeur es el que más se acerca a una configuración dialógica del yo, sin embargo la tensión de la diferencia se trata finalmente de reducir. ¿Qué podría hacer que la tensión del vínculo se mantuviera sin reducir las diferencias y afirmar aún así el ser y el valor del otro, sino el amor?, ¿por qué habría de tener valor el otro o yo mismo, si somos relativos el uno al otro? El auténtico diálogo no se queda sólo en la palabra, en la narración, sino que pasa a la acción, al drama. Sólo en la acción el fundamento del diálogo, que es un porque sí, puede realizar el vínculo substancial entre el bien, el otro y yo, de modo que si el bien o el otro son lo importante, yo adquiera importancia por medio de una *acción libre y significativa* que me una a ello y me distinga al mismo tiempo. Se hace necesario un *doble sentido* de la relación, puesto que alcanzar lo importante no puede ser sólo cosa de uno, si no, sería un monólogo. Intuimos que hay algo absurdo en pensar que yo pueda hacerme importante a mí mismo, pero para afirmar esto hay que llegar a mostrar la relación entre diálogo e importancia. Esto es lo que tratamos de hacer cuando decimos que sin este doble sentido no hay auténtico diálogo, sino causalidad, deducción, y donde hay deducción deja de haber importancia, lo que sucederá por necesidad deja de interesarnos antes o después, lo que nos interesa es el amor, la auténtica novedad.

3. La importancia de la identidad dramática del yo

La identidad dramática nos ofrece un valor de la identidad personal, una solución al problema con el que comenzábamos este epígrafe, el problema de la importancia, pero lo hace como es propio del drama: dramatizando, pues sólo en la acción se descubre el *sentido* de la acción de un personaje, sólo en la acción aparece su *ser* más íntimo y su *unidad*. (*La solución dramática*, Acto III. I. 3). De nuevo, paradójicamente, pretendemos decir algo que sólo viviendo se puede comprender, pero dado que se trata de una tesis sólo nos podemos ocupar de la explicación escrita. Por eso, tan sólo dejamos esbozado algo de tipo esquemático que pueda ayudar a comprender la auténtica *importancia* de cada persona en particular, sabiendo de antemano que el valor no es algo para comprender, ni leyendo, ni pensando, sino que es

una cuestión de drama, de vida, de entrega; porque sin entrar en el drama de la propia existencia no se puede descubrir la profundidad o medida del propio ser, no se puede *conocer* el valor que ahí anida, y no puede porque sin *realizarlo* (dramatizarlo), no hay propiamente valor, no hay un *ser* valioso; es decir, ¿cómo se valorará a sí mismo y cómo podrá ser valorado por otros si no abre su ser?, ¿cómo podría conocerse sin la unidad que surge de esa apertura, de la acción dramática que realiza la *unidad* del yo, en su ser, su hacer y su conocer?

La estructura del epígrafe. Por ello, para saber por qué la identidad personal sí importa nos introduciremos en *primer lugar* en el espacio dramático, como el único lugar donde el auténtico valor de la identidad personal sale a la *luz*, porque ahí se realiza, se dice y se muestra el valor²²⁹. Por otro lado, la unidad con lo esencialmente valioso, propuesta como requisito para tener un valor propio desde un esquema narrativo, sólo es realmente posible en este espacio, gracias al doble sentido que lo caracteriza y que sólo se abre plenamente en la dramatización. Por tanto, esta unidad dramática -lograda en virtud de la dramatización- supone la diferencia entre el uno y el otro y al mismo tiempo su unidad²³⁰. En *segundo lugar*, después de descubrir en este espacio que lo que nos importa no es la unidad en sí sino *algo* que hay en el doble sentido, que vale por sí mismo y por lo cual se anhela la unidad con ello, podemos entonces introducirnos de lleno en la cuestión del valor en sí. En *tercer lugar*, veremos cuál es la importancia del yo como actor, en qué consiste su valor personal, lo cual descubriremos mirando al *interior* de su propia forma dramática.

a. El espacio dramático de la importancia

²²⁹ Según Balthasar, la apertura del ser tiene lugar de tres modos: decir-se, dar-se y mostrar-se (E: 55-80), correspondientes a los tres aspectos en los que conocemos el ser: la verdad, la bondad y la belleza. Dado que Balthasar concibe el valor como la *comunicación* de la profundidad del ser, como veremos más adelante, el valor se manifestará entonces de estos tres modos, correspondiéndose con los trascendentales del ser.

²³⁰ “El Amor supone el Uno, el Otro y su unidad” (RP: 287). Esta cita que ya ha sido comentada otras veces, referida a la unidad y diferencia del Dios Trino por medio del amor, nos sigue sirviendo a nosotros como guía, en un plano humano, para reconocer la misma unidad y diferencia simultáneas que se necesitan si hablamos de un *ser personal* y de un *vínculo*. Sin amor esto no es posible, no hay unidad y diferencia simultáneas y por tanto no hay autonomía y solicitud a la vez, individuo y comunidad.

α. El valor en el espacio del “doble sentido”

Hasta ahora hemos visto el valor de la identidad personal siempre en relación con algo valioso a lo cual se atribuye un valor superior, aunque no se diga por qué (Taylor y Ricoeur). Esta estructura del valor en la que la importancia siempre depende de algo que está *fuera de mí* y que tengo por tanto que alcanzar, genera un espacio inevitablemente narrativo, donde aparece en primer lugar la *distancia* con lo esencialmente valioso, para luego, sólo en un segundo momento, intentar lograr la unidad por medio de un acercamiento narrativo del yo hacia aquello que considera merecedor de su respeto. En esa distancia primera está el espacio del valor, en el cual adquiere importancia el yo si se da la *unidad* entre estos dos puntos: lo uno y lo otro, lo importante y yo. Veíamos finalmente que esta unidad, además de no estar garantizada, no parece asegurar que yo posea realmente valor, pues ¿cómo pasaría yo a poseer valor (como propiedad del ser), es decir, cómo podría yo *ser* valioso sin dejar de ser yo, sin dejar de ser diferente a lo valioso en sí, conservando la distancia? Regresamos con ello al problema del *ser individual* que resolvimos por medio de la propuesta dialógica.

Sobre la unidad entre lo valioso y yo trataremos ahora, pues una diferencia y una unidad tienen que existir entre nosotros, ya que no soy absoluto y sin embargo soy, luego el valor que pueda tener, no lo tengo simplemente por mí mismo y sin embargo tengo algún valor. Pues bien, buscando la unidad adecuada que me permita ser y ser yo (ser individuo) hemos llegado al *espacio dramático*, donde es posible *el uno, el otro y su unidad* gracias a la dramatización, ya que ésta permite la adecuación de sí mismo entre su ser y su forma, entre yo y tú y entre la finitud y el sentido. La clave de esta posibilidad sorprendente está en el doble sentido por el cual el ser del yo, la unidad y su sentido, no dependen sólo del sujeto sino también de la acción donante de lo otro o del otro que se acerca y dialoga conmigo. El doble sentido hace posible que entre nosotros fluya la comunicación, el dar y el recibir. La acción puede ser realmente vinculante y realmente novedosa al mismo tiempo, puede ser transparente y creativa a la vez gracias a este doble sentido. Puede haber un ser individual porque hay una donación mutua, entre yo y tú, entre lo importante y yo (para esto ver *Acción, sentido y principio dialogal*, en Acto II. I. o también *El sentido dramático: el doble sentido*, en Acto III. I).

Estrechamente vinculado al ser, está la cuestión del valor, el cual no puede ser considerado en otro espacio que no sea el del ser mismo. Sea lo que sea el valor, se

intuye al menos que su esencia ha de coincidir con la del ser²³¹. La cuestión del valor viene a poner de relieve, desde otro punto de vista, que el yo requiere de su propia apertura para ser. Trataremos de explicar esto más detenidamente. Para *ser* él mismo, el yo tiene que realizarse (dar-se), aparecer (decir-se) y ser (mostrar-se en su profundidad, lo cual sólo lo puede hacer a través de la acción-decisión de dar y de la forma de lo dado), tiene que poner en juego su libertad. En el ser personal, la capacidad de apertura está en manos de la libertad del individuo, porque él es un yo para sí mismo, él puede guardar para sí su propia verdad en tanto que la posee por la palabra interior, y porque la tiene, la puede también dar, decir y mostrar. Esta peculiaridad del ser del yo, que para ser tiene que abrirse, comunicarse, y que sólo así logra la *unidad* de sí mismo y con el otro, logra el *ser* y el *sentido* de su existencia, esta cualidad única en la naturaleza, nos está diciendo algo: que el ser del yo no depende sólo de una donación por parte de otro, como si el ser fuese algo que simplemente se recibe y una vez recibido simplemente se posee, sino que para ser hay también que dar (no es suficiente la palabra interior, hace falta también una palabra exterior), hay que decidir ser, decidirse por la adecuación de sí, y esta decisión consiste en querer ser yo, algo que sólo se puede lograr dándose a su vez. Sólo abriéndose a la relación con el tú se *conoce* el propio yo y se *realiza* la unidad y la diferencia necesarias para que yo *sea* yo. Por tanto el hecho de ser yo es un *don* del otro y una *donación* de sí, es una cuestión de drama, en tanto que aquí la comunicación o donación se traduce en acción dramática.

Y dado que aquello que me hace ser yo, en última instancia debería ser idéntico a lo que más importa del yo, el valor del yo también es una cuestión de drama, que por tanto tampoco depende sólo de algo que viene de fuera, sino que también depende de mí. Siguiendo este razonamiento pronto se llega a una paradoja: que sólo cuando se da el valor, se posee, como ocurre con el ser, y si lo doy es porque ya lo tenía de alguna

²³¹ Sin pretender adelantar lo que se dirá más tarde, sí conviene decir ya ahora que la cuestión del ser y del valor están unidas. Ya Taylor y Ricoeur tomaron la importancia como criterio desde el cual poder perfilar una forma de la identidad personal. Este giro hacia el criterio de la importancia se apoya en una intuición fundamental: que aquello que soy está en relación constitutiva con aquello que más importa (aunque la subjetividad de dicho criterio -lo que más *me* importa- parece no terminar de resolverse), es decir, mi ser simplemente carecería de substancia y con ello de valor, si no pudiera de algún modo *ser* aquello que considera valioso en sí. Por otro lado, ante la pregunta *por qué yo soy*, reconocemos que el valor del yo debería consistir en algo que estuviese a la misma altura que la causa de su ser, o más bien que coincida con ello, pues qué podría haber más valioso en el yo que su propio fundamento; sería absurdo pensar que lo más importante es algo posterior a la causa, su efecto por ejemplo. Si seguimos preguntando en la misma línea, llegamos a la pregunta filosófica por antonomasia: ¿por qué existe el ser en absoluto? (Balthasar), lo cual nos lleva a plantear la pregunta paralela: ¿qué es lo más importante en absoluto? Más adelante veremos todo esto, ahora tan sólo pretendemos explicar la relación originaria de la cuestión del ser y la de la importancia.

manera. Esto es posible porque lo que se da no es idéntico al valor mismo, siempre hay una diferencia, un espacio de libertad. Se trata de un valor que podríamos definir como dialógico-dramático, porque se comunica mutuamente; si fuese de un único sentido sería un valor monológico-narrativo. La conclusión es que tanto el ser personal como su valor, sólo pueden tener lugar en un *espacio* dramático, porque es donde se puede realizar la mutua *donación*, en virtud de la cual se puede hablar de unidad y diferencia: el uno, el otro y su unidad. La donación conduce a la unidad y a la diferencia simultáneamente.

De este modo, volvemos a encontrar los dos orígenes del espacio dramático: por un lado el espacio y por otro el movimiento. Así, a partir de la estructura de este *espacio* se llega al *movimiento* (origen estructural del diálogo), el cual hace posible la *unidad* entre las diferencias (origen dialogal del espacio) y al mismo tiempo procura de nuevo la *apertura* del espacio, ampliándolo. Este movimiento, considerado esencialmente como una donación de unos a otros, constituye el centro de lo dramático, al igual que el diálogo (*lo interpersonal*) es centro de lo teatral, tanto en su forma como en su contenido (P. Szondi).

β. ¿Unidad o donación?

Tenemos el espacio en el que es posible lo que buscábamos: el valor del yo, y ello gracias a la unidad dramática con lo importante, que supone unidad y diferencia a la vez. Pero el hecho de que lo que buscamos se alcance por esta unidad dramática, no significa que sea la unidad lo importante, sino que habría otra cosa que hace valiosa a la unidad, esto es, “lo importante” a lo cual pretendemos unirnos y que se descubre sólo en el interior del drama, actuando. El espacio dramático no sólo es por tanto el espacio donde es posible que el yo sea valioso por sí mismo, sino que es ante todo el *espacio donde aparece lo importante en sí, donde lo valioso mismo se muestra*. ¿Qué es lo valioso?

Ciñéndonos por el momento al plano fenomenológico, lo que el diálogo interhumano descubre es que hay algo sumamente atractivo que el propio yo no podría producir con su discurso, algo que no se podría deducir, que traspasa la lógica común ingresando en el terreno de una lógica distinta, este algo que pasa a ser lo más interesante y lo más valioso es la gratuidad del movimiento del otro hacia él, el hecho

indescriptible de que el *otro se me dé gratuitamente*. Cuando se trata de buscar razones a la gratuidad, sólo se llega al silencio y a la facticidad evidente de que <<no había ningún motivo para ello>>. Lo que aparece en dicho acto gratuito es el *bien* y el nombre de este sin porqué del bien es *amor*²³². Por tanto, en el espacio dramático se presenta el amor como lo más valioso, sin otra causa de su valor que esta misma injustificación. ¿Cómo podría alcanzar el amor del otro si él no me lo diera? El amor se muestra a partir del diálogo dramático entre yo y tú, como el último fundamento del espacio dramático y de su movimiento, pues no se puede pensar un fundamento del amor, sino que éste se presenta como lo último. La infundamentación radical del espacio dramático nos coloca en *suelo inseguro* para determinar el valor del propio yo, pues la valoración es fácil mientras lo valioso está fuera y uno lo puede juzgar y valorar por sí mismo, pero si se descubre que lo valioso mismo está en el interior, se pierde la referencia para valorarse a sí mismo, pues la referencia es tan sólo un amor personal que se ha recibido sin motivo. Este amor gratuito se convierte en la única referencia, la cual es al mismo tiempo la más exigente para juzgar mi propio valor, ya que este valor sólo se tiene realmente en la medida en que se da del mismo modo: la medida de mi valor está en esta misma apertura gratuita, y si la gratuidad es lo más importante, la identificación con este valor consiste en una apertura semejante. Pero en todo caso, el sin porqué de una acción gratuita, sea la que sea, remite a algo absoluto, pues no se puede ir más allá de este sin por qué. La gratuidad despierta siempre en el que recibe la medida absoluta de su propio valor: él vale en tanto que se abre del mismo modo. Pero sin el otro, nunca hubiese conocido la medida de su valor, sin el otro tampoco podría nunca realizarla, pues toda donación implica un *quién al cual uno se dona*. Esa donación supone identificarse con el valor, con el bien: el yo se hace él mismo valioso en esa acción. Identificarse con el bien consiste entonces, no en un discurso, no en una escalada personal hacia las cotas de la virtud, tampoco consiste simplemente en que el otro me alcance con su acción, sino que se hace necesario tanto recibir la propia medida por el *don* de otro, como realizar esa medida en mí a través de la propia *donación*. El valor del yo no está por tanto asegurado, pero esta *inseguridad* es precisamente lo que lo hace valioso, porque es la

²³² “Puede haber hombres que por las razones que sean se hayan acostumbrado a dudar de que existe el bien propiamente dicho: lo que se llama así y lo que así se nos muestra diariamente lo reducen a hábito, a costumbre cambiante, a disimulada pereza y egoísmo, a natural deseo de dominio enmascarado de múltiples maneras. Pero si se encuentra de pronto ante la evidencia de un acto desinteresado que quizá realizó un amigo por ellos y, por otra parte, saben por propia experiencia íntima que existe esta desnuda autosuperación en aras del puro bien como posibilidad y ofrecimiento, parecen olvidar por un momento toda su teoría y se doblegan ante la escueta facticidad del bien” (TI 1: 37).

inseguridad propia de la gratuidad, que no se puede determinar de antemano, pues el propio yo no podría, por mucho que quisiera, producir el amor del otro sin el otro, y esta colaboración del otro tampoco está asegurada, es gratuita. El valor del yo ya no está en manos de la unidad que se pudiera lograr por medio de un discurso coherente que aunase los fragmentos bajo el criterio de “lo valioso”, no, ahora el valor está en manos de la libertad que se dona, en manos del amor que sólo se puede dar gratuitamente en un doble sentido: por parte del tú y por parte del yo. ¿Quién lo da?, ¿a quién?, ¿para qué? Estas son las preguntas a través de las cuales se puede perfilar una forma o estructura básica del valor como donación interpersonal y que constituiría el espacio dramático del valor mismo. El espacio dramático ofrece respecto a la cuestión del porqué del valor del yo, un despliegue de las preguntas implicadas en ella, de tal modo que se puedan responder, observando este valor en su movimiento dramático.

La unidad no es lo que importa. La auténtica unidad se encuentra en nuestro trabajo más bien al final, después del drama, después de que las polaridades encuentran su unidad en el movimiento del amor, el cual se manifiesta por tanto en esta unidad especial que realiza el amor. La unidad no es entonces aquí lo más importante. Según Balthasar, *lo que confiere ser y valor es el amor*, el drama mismo, el movimiento, las decisiones... en todo ello se muestra, se da y se dice el amor, que ciertamente sólo se puede percibir como unidad. Un drama sin unidad no sería drama porque no tendría sentido, no habría propiamente ni final ni principio, no habría diálogo porque no habría comunidad y no habría comunidad porque no habría horizonte común: no existiría el sin-sentido del amor. No es la unidad lo que importa sino el amor, que hace posible la unidad y la diferencia, que hace posible que el *unum* aparezca en su verdad, bondad y belleza.

Al final también nos importa la unidad, como a los narrativistas, pero nos importa por el amor que se manifiesta en la *unidad dramática*. Tener valor supone el hecho de darlo como respuesta, por eso sólo se tiene realmente cuando se dona, ahí está la unidad que consideramos necesaria para que el valor del otro pase a ser mi propio valor. El amor que implica el uno, el otro y su unidad, está más en la donación que en la unidad, por eso decimos que la importancia reside en el amor.

b. El valor: amor y forma

El amor no es algo irreconocible o inefable, no es algo oscuro, sino que se puede conocer por sus huellas, se conoce en su aparecer, y este aparecer sigue una cierta lógica, no es arbitrario sino que tiene su propia ley. El amor tiene estructura, tiene *forma*, la cual nos ayuda a comprender qué es el valor. Y conocemos también la estructura gracias a que el amor tiene un *movimiento*, del cual podemos ver quizá su origen y su destino y también quizá el encuentro entre ambos, como algo nuevo surgido de una acción vinculante. Pero al amor mismo no lo vemos, lo vemos *en* su movimiento gracias a su forma, pero también *en* la forma gracias a su movimiento, por tanto lo vemos gracias a la *forma dramática*. Así nos situamos en el centro de la cuestión de la importancia, en el valor mismo. Balthasar ofrece como otras veces una explicación no reductiva del objeto, donde cabe la novedad porque hay espacio para el amor. Las referencias principales en este punto son Tl 1 y G 5.

α. La estructura dramática del valor

Dar sin motivo no significa sin intención, sin sentido, como si hubiese las mismas probabilidades de darse a un tú que a una planta, o a un tú que a otro, como si la voluntad de darse a alguien concreto fuese arbitraria. Esto no es así, porque el amor siempre es personal. El *porque sí* que es requisito del don, es inseparable de un **quién** como sujeto del acto y del **para alguien**. Balthasar explica este presupuesto de la *estructura interrelacional* del don a partir de la verdad misma, que es el trascendental del que se trata fundamentalmente en *Teológica*. Sin embargo, dado que los trascendentales son “interiores los unos a los a los otros” (RP: 286) porque atraviesan todo el ser, lo que se dice ahora sobre la verdad, se dice igualmente de la bondad y la belleza.

“No es una absoluta ‘abertura en sí’ sino una ‘abertura para’, una accesibilidad que incluye la significación de un ser-ofrecido. Para quién es este ofrecimiento, queda por lo pronto sin precisar; pero se advirtió que el sujeto al que se refiere la abertura es tan inmediatamente un yo como un tú, y que por consiguiente la verdad es tanto inmanente

al que está abierto como implica una relación trascendente de cognoscibilidad para otros” (Tl 1: 210).

El ser se manifiesta como verdad, como bondad y como belleza, pues se abre al conocimiento al aparecer, se da en la acción y se muestra como belleza precisamente en la gratuidad de su verdad y su bondad. A quien no le asombrase este sin porqué de la existencia, no entendería la pregunta de Heidegger “por qué hay algo en vez de nada”. Pero el asombro no tendría por qué detenerse aquí sino que puede uno asombrarse de que haya “ser en absoluto” (Balthasar). La belleza sería entonces la manifestación más propia del ser como no necesario, lo que deslumbra como bello en él es lo que más importa, esto es, su falta de fundamento. Por tanto, la cuestión del valor nos conduce hasta la raíz del mismo ser, el cual sólo se puede concebir como abierto, donado, mostrado, ya que si no tuviéramos noticia de él, simplemente no existiría para nosotros y no podríamos percibir el valor del sin porqué de su abertura. Sólo vale entonces lo que existe y se conoce, y este conocerse procede de su mismo existir que se da, se comunica, dejándose por tanto conocer.

La primera estructura de la abertura del ser es entonces interpersonal: está dirigida a un tú y simultáneamente al yo que se abre. Pero además, en este amor personal (*sin por qué* y de un *quién* a *otro*) se esconde un ***para algo***, pues sin la posibilidad de novedad que envuelve el don, no habría propiamente don, sino una adecuación total al sujeto. El regalo implica novedad, un ir más allá de la persona misma, mostrándole algo de sí misma que no había descubierto hasta ahora. El que regala mira quién es la persona a la que regala pero a través de lo que todavía no es, mira más allá, el regalo perfecto sería algo nuevo que a la vez fuese íntimo a la persona²³³. En esa diferencia entre el regalo y yo reside algo por hacer, ese que todavía no soy y que el regalo me muestra y me invita a ser, ese tiene que ser configurado, realizado, conocido, en definitiva aún no es, pero puede serlo si yo me presto a ello. Aquí el *para algo* no significa que el don esté motivado por una función que pueda realizarse a partir del don, que la causa de la donación esté fuera del ámbito interpersonal, sino que el “porque sí” del don apunta más allá por su misma esencia.

²³³ Si la persona a la que se le regala algo es muy querida, pensamos no sólo en lo que le gustaría, sino también en lo que le hará bien, pero tampoco así nos quedamos satisfechos, porque ese bien aún nos parece demasiado subjetivo pronunciado por nosotros; lo que queremos realmente es que el regalo le haga *ser quien es* y esto pasa por la novedad, por algo que todavía no es. Sólo mirando más allá de ese alguien pero a través de su figura, podemos descubrir su auténtica figura, como Gestalt.

Quizá un modo de explicar estas paradojas del amor, sea decir que el que ama siempre confía más, espera más y quiere más para el otro. El amor no ve sólo el tú tal y como aparece, sino que ve lo que podría ser, pues nadie es perfecto ni infinito, por eso, en el don del otro hay escondida siempre una tarea que lleva allí donde le orienta el don, lo regalado contiene en sí un *más* precisamente por su carácter gratuito. Exponemos ahora el *valor mismo* según Balthasar, que es lo que da soporte a esta estructura²³⁴.

β. El valor mismo

Para descubrir el valor mismo o el fundamento último de todo valor, tenemos que introducirnos en su movimiento dramático, pues a través de él se manifiesta el valor. Balthasar se fija en el movimiento de apertura del ser, por el cual éste va desde su fundamento hasta su apariencia, comunicándose a otros y a sí mismo su propio contenido o fundamento y “es precisamente así como se convierte en ser lleno de contenido” (p. 213).

“En esta comunicación, a su vez, es posible distinguir: 1, lo comunicante, que corresponde al fundamento del ser; 2, lo comunicado, que corresponde al ser como apariencia; 3, la comunicación misma, que corresponde al movimiento del fundamento a la apariencia. El hecho de que lo comunicante se torne comunicado, de que, por tanto, se decida a este movimiento de la comunicación... es lo que da al ente su *valor*. Es imposible comprender de dónde un ente, sin estar comunicado, pudiera exigir valor. Él sería más bien algo del todo indiferente que muy bien podría ser inexistente, al cual

²³⁴ El *para qué* no está incluido explícitamente en la estructura que Balthasar presenta, pero se comprende a la luz del fondo esencial de lo entresacado de Tl 1 y de otros escritos (específicamente Td 2, pero también en otros muchos) que en el mismo don se halla el *don de una tarea*, que es el modo de agradecer el don, de ser responsable, *respondiente*. Ya el principio dialogal, sobre todo Ebner y Buber, hablaba de la acción como una especie de misión personal adquirida en el encuentro entre yo y tú (Td 1: 619). Para Balthasar, la transposición de este para qué, perfectamente comprensible ya en el plano estrictamente humano, es el concepto de *misión*. En ella se da el *encuentro* o unidad entre Dios y hombre, Dios y mundo, entre los hombres mismos y entre el hombre consigo mismo. Este concepto es sólo propio del espacio teodramático, la *misión* está en el centro del misterio de la unidad y la diferencia del Dios Uno y Trino. La estructura del valor en Balthasar se fundamenta en la “diástasis de las divinas ‘personas’ en la unidad de la naturaleza divina” (Td 2: 264). Cada pilar de la estructura (*quién dona -uno-, a quién dona -otro- y para qué -unidad-*) se identifica con una de las “personas”: “la autodonación absoluta del Padre-Origen engendra verdaderamente al Hijo coeterno y que el encuentro y unión de ambos hace proceder verdaderamente al único Espíritu, la hipóstasis del don por excelencia” (p. 263).

nadie, ni siquiera él mismo, apetecería, porque justamente en tanto incommunicable no se podría aspirar a él” (ibid).

En cada trascendental se repite el mismo esquema, pero Balthasar escoge la bondad –el trascendental del que trata TD- como la manifestación más propia del valor. El valor en cuanto bien (punto de fuga que actúa como referencia en las teorías narrativas de la identidad que hemos visto) se adquiere en la comunicación, entendiendo ésta como el darse del ser. Ya con la misma palabra “comunicación”²³⁵ se expresa algo esencial del valor: que éste siempre supone una relación, lo cual no excluye el carácter absoluto que implica el porque sí de la comunicación. Esto nos hace recordar la simultaneidad de lo relativo y lo absoluto característica del drama (DST). En cuanto al carácter relativo, se dice de quien se da, que “adquiere valor para sí mismo, puesto que en el acto de la comunicación se da a sí mismo” y lo adquiere también para otros, porque siendo “también lo comunicante mismo, él sabe que participa también en esta bondad del ser que consiste en la comunicación de sí” (ibid).

“En uno y el mismo movimiento el ser renuncia a la avaricia de ser-exclusivamente-para-sí, para abrirse comunicativamente, y gracias a esta renuncia originaria obtiene su importancia en cuanto bien, su valor único e irrepetible. El hecho de no considerarse a sí mismo como algo valioso es justamente lo que constituye su carácter valioso” (ibid).

Esta “renuncia originaria” que según se dice, es el origen del valor, consiste en que el ser no se guarda a sí mismo, algo que el yo, como ser autoconsciente, podría sin embargo hacer, pues ya se posee gracias a la palabra interior; pero esta posesión no le parece tan importante como la verdad que le constituye – la verdad de que un tú le ha despertado a sí mismo, es decir, la verdad de ser donado- verdad por la cual se ve impulsado a responder de la misma manera, con la misma donación. Mediante una palabra exterior se hace responsable de su propia verdad ante otros y al mismo tiempo se reconoce a sí mismo como nuevo al exteriorizarse, pues recibe una nueva figura, más

²³⁵ Nosotros preferimos usar la palabra “donación”, porque transmite mejor el sentido de la gratuidad, mientras “comunicación” no lo hace necesariamente; también porque en Td 2 se habla en términos de “donación” y de “don” y nosotros estamos más cercanos a Td que a Tl. En Tl no era posible todavía hablar de “don” ya que todavía no habían aparecido ni el espacio dramático ni los personajes del drama, de los cuales se predica más propiamente la “donación”, como la acción drama fundamental. Siguiendo esta estructura lógica, aparecen seguidos en Td 2, dentro de ‘*Dramatis Personae*’ (I): A. *El marco escénico*, B. *Libertad infinita y libertad finita* y C. *El hombre*. Nosotros hablaremos entonces de “lo (o el) donante”, “lo donado” y “la donación misma”.

fiel que la anterior a la nueva verdad de sí mismo. El salir de sí es en este sentido una *expropiación*, pues supone dejar ir el propio valor adquirido; pero en otro sentido igualmente cierto y simultáneo supone la auténtica *posesión* de valor, pues éste consiste en la donación. El que se reconoce como donado a sí mismo, juzga también su propio valor según la donación que él mismo realiza, pues el bien supremo es para él la donación misma.

“En tanto que el fundamento, en su comunicación, no tiene otro fundamento que la comunicación de sí mismo (siendo así imposible buscar tras el fundamento un ulterior fundamento); en tanto que el fundamento del ser, pues es la comunicación misma, él es inmediatamente idéntico al bien, esto es, idéntico al amor que se brinda sin motivo. ... El concepto de bien culmina en la unidad con aquello que él es: el ser que se comunica de manera desinteresada, y con aquello a lo que aspira: la total correspondencia entre fundamento y apariencia, es decir, el perfecto ser-comunicado del ser que se comunica. ...Y el hecho de que la comunicación no tenga lugar en virtud de otro fundamento que la comunicación, la caracteriza como amor” (p. 214-215).

El fundamento del valor es entonces la infundamentación de la comunicación, que llamamos amor. Por eso el bien se caracteriza como lo más importante, porque supone esta comunicación infundamentada. Taylor, que propone la identidad personal como un camino de identificación con el bien, parece situar la unidad en un primer plano de importancia y pasa desapercibido este otro plano más fundamental: que el bien, en cuanto marco referencial, es la donación misma. Pero la causa principal de esta falta de claridad en *Fuentes del yo*, es que estas “fuentes” aparecen por momentos como subjetivas y por momentos como objetivas, sin llegar a la unidad entre lo subjetivo y lo objetivo²³⁶, porque si la *fuentes* principal del yo no es el amor, siempre existirá una dialéctica entre heteronomía y autonomía. Donde hay amor, hay tensión pero no

²³⁶ El problema estaría en fundamentar el bien “en el ser que aspira hacia algo” (como parece hacer Taylor en ocasiones) y no “en el mismo ser al que se tiende”. Balthasar explica esta diferencia en lo que se refiere al modo de fundamentar y a sus consecuencias: “Un bien es bueno para mí porque necesito de él por algún motivo... pero si la necesidad fuera la decisiva fundamentación del bien, no sólo desaparecería en cuanto bien una vez satisfecha la necesidad, sino surgiría el inconveniente todavía más profundo de que al ser no se lo podría llamar bueno en sí mismo, sino en relación con otra cosa. Así sería abandonado el bien a un total subjetivismo y relativismo, y el ser mismo en su carácter absoluto perdería la propiedad de lo bueno. Para evitar estas viciosas consecuencias hay que afirmar que el bien no se funda primordialmente en el ser que aspira hacia algo, sino en el mismo ser al que se tiende..., entendiendo el movimiento de comunicación, por el cual el ser se convierte en ser, en esencia y en sujeto, como el originario y elemental movimiento del bien, ya que el amor proporciona también su valor al ser” (TI 1: 215).

dialéctica, porque el querer del otro se convierte en la propia norma. En cualquier caso no hay que olvidar que el bien supone una *lucha*, porque ni lo objetivo ni lo subjetivo respecto al bien resultan evidentes (ver “La lucha por el bien”, en *Drama como Gestalt*, Acto II. I. 2. c. β). En definitiva, lo importante sería la donación.

Es decir, lo que hace ser, y ser con valor, es donarse, acto por el cual se revela la medida del ser, su hondura, su fundamento, dejando ver que lo que le constituye más esencialmente es algo sin fundamento, es el amor recibido y dado que se reconoce en la forma de la donación. Por mucho que otro me diera su valor (su donar-se), si yo no lo pongo por obra, si no lo dramatizo por medio de una forma, entonces no tengo en mí mismo valor. El valor lo tengo en tanto que lo doy y, sin embargo, paradójicamente, sólo se puede dar lo que se tiene. Pero si nadie tiene ni nadie da en primer lugar, ¿de dónde procede el valor, quién se dona o quién tiene primero?, ¿hay algún ser que pueda dar algo sin haberlo recibido?, ¿cuál es la causa de que exista algo? Siguiendo hasta el final en el preguntar, surge la cuestión fundamental: ¿por qué existe el ser en absoluto?, que es el principio de la filosofía²³⁷.

La necesaria cuestión del innecesario paso metafísico. Sin desdecir nada de lo escrito, hay al menos que preguntar de nuevo por el ser en absoluto, ¿por qué existe el ser?, pues si todo se queda en una mutua necesidad recíproca entre el ser y el ente, entonces el ser se queda oscilando en la relatividad de esta necesidad; es decir, si el valor sólo se tiene en tanto que se da y sólo se da en tanto que se tiene, ¿dónde comienza el valor?, ¿existe desde siempre, circulando sin parar, o tiene un origen?, ¿cuál sería ese origen? Decimos que el valor no se explica, porque su causa reside en un sin porqué, pero si el valor es algo y no nada, tiene que tener un *principio*. Sin querer cerrar la cuestión sino más bien apuntando a la apertura de la misma, la cual es apertura en sí misma -causa inexplicable-, remitimos a la *cuádruple diferencia*, donde la cuarta diferencia es el paso metafísico que fundamenta -en su infundamentación- todo otro

²³⁷ De nuevo regresamos a esta cita fundamental de Balthasar, que introduce la explicación de la cuádruple diferencia: “si se atribuye a esta realidad valor de necesidad, entonces se identifica al ser con su necesidad de ser, y cuando esta identidad es asumida por la razón, no queda ya espacio para el asombro (*Verwunderung*: que hay algo en vez de nada) sino a lo sumo espacio para la admiración (*Bewunderung*) de que todo aparezca en un orden ‘bello’ tan admirable dentro de la necesidad del ser... Ahora bien, una prolepsis semejante de cara a la identidad (de ser y sentido) no hace justicia a su primer paso lógico. El asombro acerca del ser no es sólo punto de partida, sino –como señala Heidegger- elemento permanente (*αρχή*) del pensamiento. Pero éste dice –contra Heidegger- que no es sólo extraño que el ente pueda, a diferencia del ser, asombrarse del ser, sino más bien que igualmente el ser como tal y por sí mismo sea hasta el final ‘asombro’” (G 5: 563-564).

valor. Este paso no supone un menoscabo en ninguno de los pasos anteriores, porque ni éste los exige ni ellos exigen necesariamente este último cuarto paso de la diferencia Dios-mundo, Autor-representación. El camino analógico que seguimos permite situarse en los dos niveles, fenomenológico y metafísico, sin que ninguno se vea contradicho por el otro. Pero Dios no es necesario, no es nuestro <<postulado imprescindible>> para hablar de identidad dramática, no lo es porque Dios <<no soluciona nada>>, <<no sirve para nada>>, lo cual también se podría decir en este mismo sentido del amor, del ser y del arte. Tratándose de metafísica no podíamos quedarnos a medias, había que ir hasta el fundamento, hasta el porqué último. Parfit se pregunta por ello sin poder contestarse: *¿Por qué hay algo? ¿Por qué esto?* (2004: 243 ss.), Balthasar por su parte, presenta una última explicación al porqué desde el ámbito teo-dramático. Aquí sólo se quiere señalar que cualquiera que fuese la respuesta, la causa tendría que ser *amor*, pues sin este principio, la pregunta simplemente no se habría respondido, es decir, cualquier otra *causa* no sería última.

Amor y forma. Podríamos sintetizar entonces esta estructura de la importancia del yo diciendo que *el amor tiene forma*. La importancia está esencialmente en el amor y el amor se abre paso en una estructura que hemos descubierto como dialógica. La estructura no es obstáculo sino lugar, espacio liberado para el movimiento del amor²³⁸. El valor *es* posible, se puede *conocer* y se puede *realizar*, gracias a la *estructura* de las *diferencias* (quién, a quién y el para qué de la unidad) y gracias al *movimiento* propio del *diálogo* (la donación, que distingue el fundamento donante, lo donado y la donación misma), cuyo fundamento es el amor. También la forma está presente en la donación misma, pues el fundamento no puede darse sino a través de una forma, forma de la estructura y de lo donado en la donación. La forma está paradójicamente en todo lo que tiene que ver con el ser, con el amor y su misterio. *Forma y amor* son los pilares del drama y por tanto del valor, pues éste sólo puede tener lugar y comprenderse en el drama, en su espacio y movimiento dramáticos.

²³⁸ El amor necesita una forma y la forma necesita, para configurarse, el movimiento que tiene origen en el amor: esto es lo fundamental de lo explicado en *El espacio dramático* (Acto II. II. 1). Szondi y Balthasar exponían cada uno un aspecto: *Balthasar y el espacio liberado: las diferencias* (1. a) y *Szondi y el espacio interpersonal: la unidad* (1. b).

c. La importancia del yo como *actor*: la forma dramática

Después de haber descubierto la imagen que refleja quién soy yo, la *forma dramática*, que nos ofrece un yo en la diferencia con su aparecer (un no-aparecer-totalmente y por tanto también un no-ser-todavía hasta que *aparezca*), podemos ahora conocer la importancia de este *quién* considerando la importancia del actor: el actor es el quien de un ser, de una acción y de una forma. En la dramatización, en su *darse*, el actor alcanza su propio *ser*, su ser-actor, y puede ser *luz* para otros y para sí mismo. Esta forma de luz es posible porque hay un horizonte de sentido, que a su vez depende de esta figura para ser visto: depende de la mediación del actor. La importancia de este yo-actor no se puede considerar sin conocerlo como una unidad, porque ese valor tiene que referirse a él mismo, uno y diferente a todos, y hemos dicho que el yo encuentra en la donación (dramatización) la unidad de su *ser*, *hacer* y *conocer*. Proponemos entonces que la importancia de este quien único se puede leer en su propia forma dramática, en ella podemos descubrir la ley de su valor. Para ello dividiremos este título en tres subtítulos: la importancia del yo, del *actor* y de su *forma dramática*.

α. La importancia del yo

La importancia del yo como actor está en una relación y a la vez en sí mismo. Pues por un lado, sólo en tanto que interpelado por la donación de otro, puede entrar en el espacio dramático del doble sentido, donde únicamente y por medio de su propia donación, puede adquirir su valor personal.

El valor del yo en sí mismo. Sólo hay dos opciones: o bien vale en sí mismo o no vale, pues si su importancia tiene siempre su causa en otra parte, también cabrá siempre hacer de nuevo la impertinente pregunta: ¿pero por qué valgo yo?, y se podría preguntar indefinidamente hasta llegar quizá a la conclusión de que nada es importante, que al final de la cadena de preguntas está la *nada* como respuesta, todo tendría la misma nula importancia porque no habría sentido ni ser²³⁹. O quizá lleguemos a la conclusión de

²³⁹ “Si yo soy un puro medio, también es puro medio el tú que amo, y entonces ninguno de los dos tenemos nada gratuito que darnos, porque ni como esencias somos algo único e irrepetible, ni como entes existentes nos está verdaderamente consentido *ser*... Donde el amor personal queda degradado en

que existe algo absolutamente importante, pero *algo* que sin embargo considero ajeno, de cuyo valor me encuentro excluido, de modo que permanezco en las afueras del ser como en una especie de alienación (Td 1: III. C.). Por eso, para que el yo valga realmente tiene que valer *en sí mismo*. Sin embargo, gracias al espacio dramático, valer en sí mismo no tiene por qué significar <<ser todo>> o tener un <<valor absoluto>>. ¿Es esto posible, cabe ser o importar si uno no es y no vale absolutamente?, ¿cabe el ser-con, de modo que ambos seamos (importantes)? Ya lo hemos visto: esto sólo es posible *en el espacio dramático*, porque sólo ahí se pueden dar la unidad y la diferencia simultáneas. ¿Qué significa entonces *valer en sí mismo en el espacio dramático*? Esto se explicará a través de la estructura del valor: del *por qué*, del *para quién* y del *para algo*.

El valor del yo en su relación. Por qué y a quién: tú y yo. Para valorar el yo habrá que descubrirlo en su relación, en su espacio, siendo el fundamento de esta relación el *sin porqué* de la apertura del tú *hacia mí*. El otro ha pasado a ser valioso en sí mismo por su acción gratuita, se ha hecho importante al darme a mí importancia sin-motivo, me ha comunicado a mí su valor y lo ha adquirido a su vez en un mismo movimiento. Pero mi propio valor todavía tiene que *realizarse*, pues yo no soy simplemente lo que el otro es, sino que tengo que ser yo mismo. Así, de la estructura interpersonal del valor (por qué - a quién) surge la tercera pregunta: ¿*para qué* está destinado el don del otro hacia mí? Entre el sin por qué y el para mí, hay una tarea por realizar, es entonces cuando entramos en el ámbito del valor propio del yo.

Para qué: la unidad. El *para qué* escondido en el don, manifiesta la exhuberancia del sin por qué, como si lo dado gratuitamente contuviera en sí un excedente, una diferencia entre lo dado y el fundamento de lo dado, entre el don y la acción misma de donar, un más que se considera como el don mismo, porque el auténtico valor del don está en este espacio que queda, en el cual yo puedo darme, y que no es otra cosa que la distancia abierta por el sin porqué. En este <<tener que ser realizado aún>> del don, no hay una ausencia de plenitud, sino la posibilidad de la misma, porque abre al yo el poder amar libre y personalmente, poder poner su propia acción, su propio don. El para algo se convierte entonces en el verdadero don, en el

elemento casi mecánico de un proceso trascendental o biológico-evolucionista o materialista, ningún otro valor podría contrarrestar jamás esa pérdida, la existencia queda completamente privada de sentido y de esplendor, y no sería posible aportar una sola razón por la que es mejor que algo exista en lugar de nada” (G 5: 593).

valor propio del yo, que paradójicamente es un espacio de valor por llenar. Ese vacío no es la nada, sino el espacio procedente de la gratuidad del amor del otro, que como excedente, supera al propio yo y lo desborda. El don del otro me coloca en una situación de gozosa extrañeza respecto a mí mismo, la readecuación en mí procederá de esta actualización personal del valor, la unidad del yo será por tanto fruto de la tarea por realizar, por eso decimos en ocasiones que la acción dramática es vínculo substancial. Esta tarea se traduce en una *forma dramática*, que es *don* visible en el que se manifiesta su fundamento: la gratuidad, el amor. La forma dramática es así el único modo de responder al *para algo* del don del otro, un para algo que en definitiva es expresión del sin porqué originario, el excedente del don del otro. Se diría que el otro deja en el don mismo, como insinuado en él, el don de darme yo también, de poder responder, lo cual es tanto o más gozoso como el recibir. En última instancia, el yo “adquiere su valor mediante su comunicación... tanto para sí mismo como para otros” (TI 1: 213). La forma dramática del yo que responde, se convierte así en vínculo entre tú y yo, entre el tú y aquellos que se incluyen en el excedente del porque sí de su amor, entre yo y yo mismo y, por último, entre yo y aquel origen infundamentado que llamamos horizonte infinito de sentido, sin-sentido o simplemente amor²⁴⁰.

Resumiendo. La donación de mí mismo recoge el *para qué* del don del tú, que nos une auténticamente a mí y al tú; pero dado que la respuesta es un *para amar* del mismo modo, un fin totalmente abierto, entonces yo mismo no soy ningún medio para dicho fin, sino a mi vez un fin en mí mismo, o bien un *fin mediador* (porque el amor no aparece sino con amor, el otro no conseguirá que yo me dé a mí mismo sino con amor, si se pudiera lograr con otra cosa, sería una especie de compra y ya no sería amor). Los otros están ya incluidos en ese *para amar* contenido en el don del tú. Es imposible darse sólo y exclusivamente a una persona (es imposible que el tú se dé sólo a mí), el que pretenda que su don quede encerrado en un solo destinatario sería contrario al amor mismo, que se da libremente para que la persona *sea* ella misma, es decir, para que a su vez pueda *amar* (la forma del ser y la forma del amor, coinciden en la forma dramática). Debido a esa inclusión de los otros en el don del tú, mi respuesta a ese don se dirige tanto al tú como a los otros.

²⁴⁰ “El acto fundamental metafísico es el amor dentro de la diferencia del ser...: amor significa aquí el acto fundamental del hombre, que incluye en sí tanto la totalidad corpóreo-espiritual como, en particular, la razón percipiente” (G 5: 587).

β. La importancia del actor

La importancia del actor visto a través de los elementos de su espacio dramático. Recordando de nuevo la analogía teatral, podemos reconocer en la estructura básica del valor como donación, los tres elementos de la *producción*, y en el destino de lo donado por el yo, que sería su forma dramática, podríamos reconocer los tres elementos de la *realización*.

Producción. En el origen del movimiento dramático hay una carencia de fundamentación. El *por qué* último de una obra está en su autor, en la apertura gratuita de su ser con el fin de crear un mundo irreal. La donación va dirigida en primer lugar a un *quien* que es el actor. Mediando la unidad entre autor y actor se encuentra el director que decide una adaptación de la idea del autor a la escena. También se hace responsable de las unidades intermedias: la unidad entre el actor y su personaje y de la unidad entre las distintas actuaciones de los diversos personajes. Para lograr la unidad entre autor y actor, el director se fijará sobre todo en dos aspectos: el *qué* de la donación del autor, es decir, el personaje, y por otro lado el *para qué* de dicha donación, es decir, la dramatización de la forma que dará lugar a la forma dramática que contemplamos en el actor. El fundamento ofrecido en esa forma encarnada es el *personaje*, la donación de ese fundamento es la *dramatización* (identificación, actuación e interpretación), la forma visible del fundamento es la forma dramática del *actor*. En el para qué del don del autor, se encuentra en germen la realización de la obra, pero no se actualiza sino por medio de un actor.

Realización. Este *para qué* implica a su vez una donación del actor, que se presta libremente para la representación y con ello para realizar el sentido propuesto por un autor, para el disfrute del público y para la configuración de sí mismo como actor. La realización cuenta con su propia estructura dramática en tanto que es donación en sí: la *representación* es la forma (apariencia) que transmite el *horizonte* de sentido de la obra (fundamento), la *actualización* es la comunicación de ese sentido en la representación. El destino de dicha comunicación (donación) está en el *público*, conforme a la estructura interpersonal que siempre está presente. Lo donado al público en la representación contiene también un para qué, un excedente, que se traduce en algo que realizar en la propia existencia del espectador con una gratuidad semejante. De este modo el diálogo y la acción dramática, continúan más allá del espacio teatral-dramático,

en la existencia misma, transmitiéndose la *corriente de valor* que renueva simultáneamente la vida y el arte.

χ. La importancia de la forma dramática: ser, dar, forma y luz

Mirar la identidad personal como forma dramática tal y como lo hemos hecho en el Acto II, supone adoptar un punto de vista fenomenológico, completado por la analogía, que abre un espacio al ser. Pero mirar la identidad personal desde el punto de vista del valor, supone adoptar en primer lugar el *punto de vista del fundamento o del ser*. La paradoja del fundamento del yo es que está siempre por hacer, que siempre requiere *ser* de nuevo, porque el amor, causa de la donación, tiende a identificarse con la donación misma.

En función de todo ello podríamos decir que *yo* soy importante como *mediador* y *sujeto* de ese amor: si el yo no se prestase libremente a realizar algo gratuito, si no eligiese donarse, el amor no circularía, al no dar-se, no decir-se y no mostrar-se (E). El yo no tendría valor porque no se abriría, el amor simplemente se habría paralizado sin su sujeto y mediador, sin su actor. La forma dramática (el actor) pasa continuamente del *ser* a la *forma* y de la forma al ser por medio de su donación, y así es *luz*: es forma que es y luce al *darse*.

Ser, dar, forma. El *ser* aparece gracias a su propia *comunicación*. La forma fiel de aparecer del yo, remite a su <<ser donado>>, al sin porqué de su ser. La forma dramática es la *forma* (como figura visible) de este don que soy yo mismo y al mismo tiempo es el *para algo* (como donación) del porque sí de ese don. Decimos que el yo importa por esta forma dramática, la cual *importa para amar*, es decir, *importa porque sí*, ya que el valor está en el amor.

Por tanto, el yo importa como *sujeto mediador* de esta forma dramática: para ser mediador habría que ser sujeto, asumir la posición, pero para ser sujeto habría que ser mediador, pues no se puede asumir lo que no se ha recibido de algún modo de otro. En el espacio dramático, es imposible hacer algo exclusivamente personal que no tenga resonancias del movimiento de los otros y que no repercuta en el conjunto –como en el actor, la creatividad sin transparencia es imposible–, como imposible es también hacer algo exclusivamente para otros que no suponga una acción personal, acción que exige el

yo como principio y lo vuelve a encontrar transformado –como en el actor, la transparencia sin creatividad es imposible-. El yo importa por su ser, por su donación y por su forma. La identidad personal sería la misma forma dramática, una forma que se dramatiza y un drama con forma, en la cual se puede distinguir el *ser*, la *donación* y la *forma* resultante. La forma dramática –la identidad personal- importa por el valor mismo de la *verdad*, de la *bondad* y de la *belleza* manifestada en ella. Este valor fundamental que anida en los tres trascendentales manifestados en la forma dramática, es el *amor*. Así, la identidad personal como forma dramática importa por los motivos por los que puede importar el amor, es decir, porque sí. Si por el contrario importase <<para otra cosa>>, su valor estaría en otra parte, pero dado que importa *porque sí* y *para amar*, la importancia permanece en el yo en tanto que ama, en tanto que da su propia importancia.

Luz. Este fundamento (bajo el nombre de ser o de sentido) no aparece totalmente en la forma dramática, sin embargo este no-aparecer no es un obstáculo para remitir al fundamento, sino al contrario, es la posibilidad de que éste aparezca realmente, no como un discurso que puede ser medido y replicado, como una mera idea articulable, sino como algo nuevo en cada instante, como lo inagotable que siempre tiene que ser de nuevo realizado y conocido²⁴¹. Este no-aparecer es entonces el signo más claro de la no necesidad del ser y del sentido, pues la forma que los expresa no se deduce ni del ser ni del sentido, ni a partir de la forma podríamos inferir el ser o el sentido. Esta no-necesidad hace libre y personal a la forma o expresión. Este no-aparecer del aparecer es la mejor expresión del valor de la identidad personal, porque muestra su donación sin-porqué. Siempre hay menos en lo que aparece que en lo que es, porque si es esencialmente donación, el sin porqué nunca puede aparecer totalmente, y este no-aparecer-que-aparece se percibe como *belleza*, una luz de sentido procedente de lo más incomprensible: el amor²⁴².

²⁴¹ Forma y luz constituyen una polaridad cuyo centro unificador es el amor: “lo real desconocido puede mostrarse en una forma perfecta, bella, y... la misma luz remite a la realidad que aparece en ella y a la vez la trasciende. La polaridad de la propiedad trascendental del ser belleza estriba en esta dualidad de forma luminosa que descansa en sí y de señalar más allá de la forma a un ente (real) que se ilumina en ella” (E: 56). “En la plenitud de la forma emerge la luz del ser. Ella brilla gracias a la donación que fluye a través de todas las diferencias” (J. M. Sara 2000: 144).

²⁴² “Pero, precisamente, este no-aparecer aparece. Precisamente este eterno comparativo [el más que no aparece totalmente] se expresa en forma positiva... En este aparecer está el desinterés de toda belleza. Ella es el puro resplandecer de lo verdadero y de lo bueno en virtud de sí mismos” (TI 1: 216).

La luz es también el brillo de la *unidad* que logra el drama, unidad de la obra, unidad de sentido, unidad entre los elementos, unidad de la escena, unidad en el actor mismo. La acción dramática realiza la unidad del yo, en la propia acción se logra la adecuación entre ser, hacer y conocer, por eso la forma dramática, forma en movimiento, es el único modo de conservar la unidad, o mejor, de alcanzarla. Esta unidad es luminosa porque remite al amor que la hace posible.

El yo pone sujeto a la forma haciendo aparecer el *ser del personaje*, de modo que continúe el movimiento dramático del valor al darse al tú, a los otros y a sí mismo. Esta particular donación del actor trae luz sobre el escenario, una luz que es la estela de la gratuidad: brota de un primer sin porqué y se va extendiendo a todos los elementos del drama, que dentro de su función relativa, siempre tienen ese cierto carácter absoluto que tiene la gratuidad. Todos ellos viven en un diálogo sin otro fundamento que una ilusión, una locura creadora sin-sentido, sin salida en el mundo real, todos ellos han querido colaborar en esta *locura* dispensadora de luz, de modo que ellos mismos se convierten en cristales transparentes que acogen y dejan pasar la luz del sin porqué, que atraviesa la estructura del drama, llega a la vida y la vida la devuelve en arte.

“El amor ama el ser a priori porque sabe que ninguna ciencia podrá nunca llegar a la razón y al fundamento del ser. El amor lo recibe como un don libremente dado y responde con una gratitud libremente ofrecida. Aquí se entreteje la luz de la que brotaron... todas las imágenes y los signos auténticos y todas las artes que no han roto con el origen” (G 5: 569).

d. ¿Por qué sí?: amor e importancia

*¿Qué has amado hasta ahora de verdad,
qué ha elevado tu alma,
qué la ha alborozado al mismo tiempo?
Pon ante ti la hilera de estos objetos distinguidos
y tal vez te den, por su ser y sus consecuencias,
una ley, la ley fundamental de tu propio yo.*

Nietzsche, *Nietzsches Werke* N I

Una nueva ley. El amor, como la belleza, no tiene *sentido*, es decir, no encuentra una causa exclusivamente lógica, sino primero dialógica. Ambos descolocan nuestra lógica habitual, transformándola y llevándola más allá, hacia un nuevo sentido, aquel que brota de la fuente de todo sentido que es el amor. El amor trasciende los límites entre lo subjetivo y lo objetivo, porque supera esta distinción sin anularla; la certeza de lo que se ama, no procede ni sólo del sujeto ni sólo del objeto, sino del encuentro entre ambos.

“Este plano de sí y del otro puede ser transcendido: lo es en el amor... El amor gravita entorno a una posición que no es ni la del sí ni la del otro... es lo que yo he llamado el tú... El amor... en cuanto es ruptura de la tensión, que enlaza el mismo al otro, es, a mi modo de ver lo que podríamos llamar el dato ontológico esencial” (Marcel 2003:154).

El amor gravita –dice Marcel- es decir, lo importante, lo que pesa y vale, está donde está el amor, y el amor está siempre moviéndose, gravitando. Esta importancia no es por tanto algo que yo posea, sino que recibo gratuitamente, pero que sí poseo si yo mismo doy ese amor. Lo que me hace importante es este mismo movimiento sin porqué que hacía valioso al tú. Este porque sí repetido hasta la pesadez, es lo más importante. Podemos preguntarnos de modo personal: <<de todo lo que he recibido en la vida, ¿qué es lo más valioso, lo que más importa?>>. Lo que más importa es lo que me dieron porque sí, aquello que no *compré* (ni con capacidades humanas, ni con virtud...) o que nunca podría comprar, todo lo demás no tiene un carácter constitutivo transformador de mi yo, porque todo lo que sí podría comprar ya lo poseería de alguna manera, pues poseería su causa, y entonces ya no supondría una auténtica novedad. Si vamos más allá en esta línea, descubriremos que la importancia de eso que me dieron sin causa alguna

reside en el amor. Los *porqués* de la vida constituyen los puntos a partir de los cuales se construye lo nuevo, el terreno desconocido que hace posible ir más allá de nuestros supuestos límites, son esas inversiones de sentido que van tejiendo el ser y la luz.

La ley de la unidad y la diferencia. Toda inclinación narrativista tiende a situar lo importante a distancia del yo. Ya sea el bien o el otro lo considerado como más importante, dicha distancia lo convierte paradójicamente en algo subjetivo (*La paradoja*, Acto I. II. 2. a). El bien o el otro, para ser conocido y alcanzado, ha de pasar por la forma narrativa, de este modo, la propia posición respecto a ello resulta fácilmente mensurable. Llevando al extremo esta tendencia, la persona llegaría a situarse en un panorama general²⁴³ de su propia realidad e incluso de la de otros, pudiendo así valorarse a sí misma: <<ahí estoy yo, más cerca que antes o más cerca que otros, todavía me queda mucho o me queda poco para alcanzar lo importante, mis objetivos vitales... etc.>>. Y en este panorama, lo importante de mí mismo se cifra en la medida de la identificación con aquello a lo que aspiro. Pero todo esto, es decir, la visión panorámica, el conocimiento de la propia situación relativa y las comparaciones, están *fuera de lugar*, fuera del espacio dramático. Pues en el drama la importancia está en el amor, algo no cuantificable y menos por el propio yo, sino algo de carácter más bien absoluto, que no conoce más que el instante, sin poder extender la mirada hacia atrás o hacia delante tratando de averiguar cuán cerca estoy del bien, es decir, cuánto amo, cuánto aman los demás, cuánto soy amado... El amor, como el drama, sólo conoce lo absoluto, la actualidad absoluta y el espacio absoluto que son propios del amor, se trata del absoluto dramático que comprende en sí a la vez lo relativo (P. Szondi y D. C. Schindler). El amor, a diferencia de la ley de la unidad, sabe pasar por la distancia si fuera necesario; el amor, sin dejar de anhelar la unidad, no tiene la mirada puesta en la cercanía sino en la donación, en que el otro sea él y en que crezca el amor. El amor es el que pone la justa medida a la unidad y a la diferencia. Ahora podemos responder que también la ley de la importancia cambia cuando se pasa a la ley del amor. Se ve afectada en su centro, en que el valor procede del amor mismo y por tanto no se puede autoproporcionar o autoadministrar, no puede ser controlado ni narrativizado porque descansa en un doble sentido dramático que dispara siempre hacia fuera. Sólo hacia

²⁴³ Situar en un panorama general es situarse en el “punto de vista total” que Balthasar critica en algunas propuestas filosóficas y que reduce la verdad a algo definitivo que el hombre, si sus capacidades y formación se lo permitieran, podría alcanzar (TI I: 171, 184).

fuera se puede ser, sólo dejando ir se *retiene* el ser, la importancia y el amor. En definitiva, lo que sirve al amor es lo importante.

Quién soy yo es importante porque de *esta* identidad dramática (y no de la de otra persona) depende el valor, sólo desde *esta* identidad, sólo en *esta* forma dramática se puede dar el propio valor, que consiste en el mismo darse. Su importancia consiste en saber pasar desde sí mismo a lo *impersonal* de la comunidad y a lo *impersonal* del ser (porque no se identifica con ningún individuo concreto) que nos comunica a todos, es una importancia paradójica por tanto, porque lo que la hace valiosa es precisamente el amor, que no sabe retener para sí, ni siquiera el propio valor, sino que da.

III. CONCLUSIÓN: IDENTIDAD PERSONAL Y DONACIÓN

1. ¿Quién soy yo?

Ser yo significa precisamente tener un camino que lleve desde el Yo de la situación inicial al de la plenitud.

R. Guardini, *La aceptación de sí mismo*.

Hemos desgranado esta pregunta, y su sentido profundo se nos ha manifestado escurridizo, moviéndose entre el ser y la forma, de modo que cuando se intenta buscar la respuesta en uno sólo de los polos, ésta se congela: o el ser o bien la forma se pierde y con ello se pierde el movimiento, la unidad, el ser y el sentido, quedando la respuesta reducida a un *qué* del cual no se ven vestigios de un ser personal, en vez de desplegarse en un *quién*.

Cuando aparece esta pregunta en la conciencia, es porque algo se ha hecho opaco en la polaridad de ser yo, el individuo se siente navegando desde algún lugar hacia otro sin saber bien cuáles son esos lugares. No necesariamente está desesperado, sino más bien se sigue moviendo en la esperanza de encontrar, de encontrarse, aunque en ese momento no pueda reconocer ni su ser ni su forma, ni su origen, ni su futuro²⁴⁴. Si se oscurece el polo del ser, se vela entonces el origen, el fundamento o aquello de donde se sacaba la fuerza para avanzar. Se nubla el sentido de la acción y con ello la posibilidad de una vuelta a la unidad. La pregunta *quién soy yo* parece reclamar en este caso una respuesta referida al origen, a un *fundamento*, a partir del cual poder orientarse hacia su forma adecuada. Si en cambio se oscurece el polo de la forma porque uno ya

²⁴⁴ Algunos de los poemas de juventud de P. Claudel reflejan la situación de desorientación de su estado interior. Se pregunta “quién soy yo”, pero no hay en ello síntomas de tristeza o angustia: *Heme aquí,/ imbécil, ignorante, hombre nuevo ante las cosas desconocidas/... Nada soy ni puedo nada. ¿Qué decir? ¿qué hacer? ¿Para qué emplearé mis manos colgantes?/... <<Oh ser joven, nuevo! ¿quién eres? ¿qué haces? ¿Qué aguardas, huésped de esas horas que no son ni día ni sombra,/ Ni buey que sorbe el sueño, ni Labrador rezagado junto a nuestro límite gris?>>/ Y yo respondo: ¡No lo sé! ¡y deseo dentro de mí/ llorar, o gritar,/ o reír, o saltar y agitar los brazos!/ <<¿Quién soy?>>*. Toda su vida está cambiando, ya no se reconoce a sí mismo en su pasado y no sabe qué hacer en adelante, sólo le queda el presente para caminar hacia su fundamento y hacia su forma. A pesar de su “ignorancia”, él se sabe tocado por alguien y caminar se muestra como la única opción que le vincula a la vida, al ser. Su espacio se ha abierto, es el verdadero espacio dramático del Claudel de los grandes dramas. Cada vez que hay un auténtico encuentro entre yo y tú, vuelve a tener lugar, a su nivel, esta misma experiencia.

no la reconoce como propia, la pregunta quién parece reclamar entonces una respuesta en el orden del *cómo* mostrar quién es él, pues ya no se ve reflejado en su apariencia actual (esta forma podría ser lo que llamamos el papel). Pero en cualquiera de los dos casos, este volver sobre el fundamento o sobre la forma, no puede hacerse más que *actuando*, es decir, poniendo en juego tanto el ser como la forma, pues dando vueltas alrededor de cualquiera de los dos, persiguiéndolos en sí mismos, no se pueden alcanzar: dando vueltas sobre uno mismo el camino se hace interminable sin llegar a ningún sitio, vemos nuestra propia espalda creyendo que es por fin aquel que nos va a dar la respuesta sobre nuestro ser o nuestra forma pero se le pierde de vista cuando más cerca está, como las impresiones de Hume acerca del yo en las que no se veía el yo.

Ser y donación. Inesperadamente sin embargo, en algún momento, se experimenta que el yo aparece. El tú que se dona y que provoca en mí una respuesta, hace aparecer el yo como nuevo. Esta respuesta es la acción gratuita de donarse, que en el marco dramático alcanza en un mismo movimiento su fundamento y su apariencia (*unidad o posesión de sí mismo*) y comunica a otros y a sí mismo ese fundamento como amor que fluye (*apertura o desposesión*). En el último punto del Acto II, titulado *Ser y donación*, se presentaba la acción de donarse como vínculo y novedad, porque hace posible la unidad dramática del yo (por medio de ella se llega al tú y a sí mismo sin cancelar ni la polaridad yo-tú, ni las polaridades del yo) y la novedad creativa que implica ser alguien distinto tras esa acción. Ya habíamos visto que la donación es acceso al ser, por eso decíamos que también *el ser sigue a la acción (identificación)* y que también *la acción precede al sentido*, pues el sentido aparece al actuar (*interpretación*²⁴⁵).

Identidad y donación. Pero gracias a la cuestión que acabamos de ver acerca de la *importancia de la identidad personal*, hemos entendido que el que se dona no sólo pasa del ser a la forma y de la forma al ser, que aunque nuevos cada vez, no son ninguna meta en sí, sino que alcanza en un mismo movimiento el ser y la forma debido a que en dicha acción alcanza “lo importante”, o mejor dicho, se hace valioso él mismo: lo que vale y da valor al ser y a la forma es la donación misma. La acción de donarse que, como se decía, supone arriesgar el ser para ganar la forma y la forma para ganar el ser

²⁴⁵ *Identificación e interpretación* en el sentido en que estos dos conceptos, tomados básicamente de R. Abirached (1994), son insertados en nuestro estudio, tal y como se explica en el Acto II. II. 3. b. β.

(por tanto es *mediación* o vínculo), es sobre todo aquello a lo que se aspira, lo propiamente importante, lo que se quiere alcanzar (por tanto es *fin en sí* en tanto que donación o comunicación). De ahí que este último epígrafe se llame *identidad y donación*: la donación no sólo es el acceso al ser o a la forma, que no son la meta del yo (pues siempre habría un nuevo movimiento hacia la meta en el caso de que el fundamento de su movimiento sea el amor), sino que además, la donación logra la *identificación* entre el ser y la forma, la adecuación del yo, ya que en la donación el ser aparece él mismo como donación, es decir, el fundamento de su aparecer se revela como donación en el mismo acto de donarse. Lo comunicante aspira a identificarse con la comunicación misma, aspira al “perfecto ser-comunicado del ser que se comunica” (TI 1: 214)²⁴⁶, porque sólo en la donación encuentra su auténtica razón de ser, su fundamento, es decir, la sin razón del amor. La identidad que busca, sólo tiene lugar en el movimiento hacia el tú, por medio de la forma dramática.

Esta acción dramática, la donación, no se dirige de un polo a otro buscando el reposo de una forma o un ser que por fin le adecuen a sí mismo. El reposo está en este mismo movimiento que no cesa. Aspira en ese movimiento a ser su propia forma dramática, porque en ella tiene lugar la propia donación, en ella se comunica y en ella por tanto puede ser él: el yo se *dice* como verdad bajo una forma definida (en relación, en acción y libre-en-finitud), se *da* como bondad en la dramatización de esa forma (en la identificación, actuación e interpretación) y se *muestra* como belleza, porque su ser es más que lo que aparece y de este más (que se puede ver en la forma -como diferencia-) se infiere una no necesidad de su aparecer, una gratuidad que es percibida como belleza.

La pregunta *quién soy yo*, tras ver que el valor, la substancia o el peso, se encuentran en la donación, se contempla ahora desde este nuevo centro de la acción dramática –entre el ser y el aparecer-, ahora auténtico vínculo substancial. Se oriente hacia donde se oriente la pregunta (más hacia el fundamento u origen o más hacia la forma o futuro), sólo encontrará una auténtica respuesta en el *aquí y ahora* de la acción dramática. El drama, recordemos, sólo conoce el presente absoluto (P. Szondi), es el instante lo único que el actor tiene para *ser* su personaje, *realizarlo* y *conocerlo*, por tanto, para ser él. Si pretendiese mostrar al espectador su futuro o su pasado, perdería realidad, se des-realizaría, su realidad está en el presente dramático, que no es

²⁴⁶ Esta identificación se ha explicado en *El valor mismo* (Acto III. II. 3. B. β). Ahí se recogen las citas de TI 1 que la fundamentan.

improvisación ni deducción, sino verdadera “actualización” del ser y del sentido (Td 1: 271).

El que ha recibido realmente el don de la acción desinteresada de otro, se descubre ante un espacio nuevo en el que la única aseguración está en saber perder para ganar lo importante, sólo le queda el presente de su propia acción como acceso a su origen y a su futuro. La pregunta urgente es entonces por la acción: *¿qué he de hacer?*, cuya respuesta no puede deducirse ni del fundamento ni de la forma, pero tampoco es algo simplemente oscuro o arbitrario. El espacio dramático marca diferencias, límites entre yo y tú, límites del yo mismo, que se presentan paradójicamente como posibilidades de ser él mismo: en virtud del límite podrá trascender el límite. La propia forma aparecerá gracias a la atención a las diferencias (distinguirse e identificarse como un yo) y a la misma acción simultáneamente (las diferencias aparecen realmente al actuar), es decir, se necesita tanto rastrear los límites como darse, de modo que el espacio de la limitación se convierta en espacio de libertad. La identidad, que consiste en identificarse con dicha forma, requiere entonces donación: *yo soy donación*²⁴⁷.

Esto no es una definición abstracta, no es la generalidad que podría referirse a cualquiera, sino que define a cada yo de manera precisa, porque donarse tiene que ver con todo el sujeto (con su espacio interpersonal, con sus circunstancias históricas, con su acción y su sentido) y además el amor que impulsa este movimiento es el sentido más amplio y más estrecho, más general y más concreto, más incomprensible y más luminoso a la vez, que puede haber. Darse es algo tan personal y definido que no hay posibilidad de indiferenciación respecto a otros: donarse es diferenciarse y por eso *donarse es devenir yo*. El individuo formado por esta *ley* propia del amor no da tanta importancia a la pregunta *quién soy* como a la cuestión en la cual se decide auténticamente quién es él, que podría formularse simplemente como *¿qué hacer?* Veamos cómo se responde esta cuestión en el espacio dramático cotidiano de las relaciones humanas y qué tiene que ver esa acción dramática, que parece apuntar en sentido contrario al yo, con mi propia identidad personal.

²⁴⁷ “Donándose al tú, llega por primera vez a ser realmente él mismo, y los dos, superando la búsqueda del propio yo, se realizan en un nosotros” (Td 3: 482). “La forma fundamental del ser (*distinctio realis*) se expresa en su donar-se. La actualidad del ser mismo es una con su no tenerse a sí, con su donar-se al otro para que el otro sea sí mismo (esencia subsistente). Devenir significa donar-se, ese salir de sí por y gracias al otro” (FA: 154).

2. La configuración del yo en el drama cotidiano

Esa *plenitud de vida* sólo puede ser la mía, no la de otro.
Por eso el camino a todo lo bueno arranca de mi *puesta en juego* esencial,
y la valentía de la *aceptación* de mí mismo
significa a la vez la *confianza* en ese camino.

R. Guardini, *La aceptación de sí mismo*.

Quisiéramos concluir proponiendo una especie de versión existencial de este movimiento configurador del yo que es la donación. Después de la versión *ontológica* (como paso del fundamento a la apariencia por medio de la comunicación) y de la versión *dramática* (como identificación, actuación e interpretación), nos acercamos al aspecto cotidiano de dicha configuración, a su versión *existencial*. Dicha versión tiene como objetivo principal acercar un poco más si cabe a la vida el aspecto dramático de la existencia, es decir, mostrar que la vida está tejida por estos movimientos dramáticos de los pequeños dramas cotidianos. De este modo cumplimos para finalizar uno de los propósitos de Td 1: mostrar que el teatro surge de la vida, que la misma existencia es drama. Mostrar que la vida es *drama* resulta tan indispensable para la *teodramática* de Balthasar como para la *identidad dramática* que nosotros proponemos.

En este último trayecto nuestras principales referencias son: el capítulo “Libertad finita” (Td 2) y los capítulos “Selbstwerdung als Grenzgeschehen” y “Spur, vertrauen, treue”, del libro *Erzählter Sinn. Ontologie der Selbstwerdung in der Bilderwelt des Märchens* (F. Ulrich: 2000/2002).

a. Aceptación: tras las huellas del yo

Ahora nos movemos en el terreno dramático de la identidad personal, donde existen límites, espacios personales de movimiento que chocan unos con los otros, que se separan y se traspasan. Es el ámbito de las relaciones personales, de la unidad y la diferencia con respecto a los demás y con respecto a uno mismo, es el terreno de la libertad situada de la que habla Taylor y también Balthasar. La peculiaridad de cada

persona tiene lugar en este espacio móvil configurado por las libertades de los individuos. La libertad finita del hombre²⁴⁸ tiene que encontrar su propio espacio allí donde sólo puede tener lugar: en el ámbito dialógico. Es en este ámbito interpersonal entre yo y tú donde se perfila la propia figura, donde se experimenta con el límite propio y ajeno y donde se va encontrando la figura fiel a uno mismo. Pero para poder distinguirse de los otros es precisa la unidad libre con ellos, para encontrar el propio límite hay que traspasarlo. Por eso, aceptarse a sí mismo es el primer paso hacia sí mismo, hacia el auténtico yo, lo cual significa reconocerse como don del otro, su límite consiste principalmente en ser este que soy, este ser donado. Ahí está su *peculiaridad fundamental*, afirmar esa diferencia personal (precisamente en la unidad dialógica) es el principio de toda posibilidad de traspasarla. Sólo desde sí mismo puede ser él mismo, y no desde un yo imaginado o irreal, porque sólo en él, a través de él mismo, puede donarse.

Aceptarse a sí mismo es acoger el yo tal y como es, o más bien como *quien* es. Este *quien* comprende en sí todas las características personales, pero no se reduce a ellas; sea quien sea, él es mucho más que todas ellas. Entonces, el realismo para con el propio yo consiste en primer lugar en tomarlo en su diferencia intrínseca, en el límite donde se distancia del otro y de sí mismo: esa diferencia es abierta por el don del otro, dejando un vacío dispuesto para la creatividad personal. En ese espacio móvil del límite entre yo y tú, puedo yo devenir yo mismo, porque es el espacio de la gratuidad, no mensurable y sin embargo espacio definido.

La primera realidad del yo es por tanto *ser gracias al otro*, lo cual no le exime de tener que encontrar su propia huella para poder ser él. Este proceso puede ser doloroso, ya que es una lucha por el propio espacio dentro del espacio interpersonal²⁴⁹. El drama es también *lucha*, es el aspecto de combate que tiene el ser-con-otros, porque los límites, las figuras, no están dadas sin más, sino que se con-figuran en la relación dialógica, en el actuar unos con otros, para los otros... La *paz*, en este sentido,

²⁴⁸ “El concepto libertad finita parece contradictorio, pues ¿cómo puede no sentirse prisionero sino libre algo que está chocando con las barreras de su ser (y no sólo de su actuar)? Sin embargo nuestra experiencia inmediata de libertad no puede expresarse más que dentro de esta aparente contradicción... o más exactamente, que en cuanto libres nos encontramos permanentemente en camino hacia nuestra libertad” (Td 2: 191). Ya vimos la estructura de la libertad finita propuesta por Balthasar: por un lado la *autoposición* y por otro la *indiferencia* (*Aspectos dramáticos*, Acto III. II. 3. b. β).

²⁴⁹ “Este proceso no se cumple en el mundo concreto de la vida de forma evidente, a causa de una mero conocimiento de la natural co-pertenencia entre unidad y separación; no se desarrolla sistemáticamente. Se manifiesta en una confrontación dolorosa, en una lucha productiva y liberadora o (y) rechazante (*abstossenden*) y negadora. Se encuentra en el riesgo de limitarse y separarse, que nunca se establece de forma definitiva, sino que está en continuo movimiento” (Ulrich 2002: 407).

procederá en todo caso de la donación, que es común a todos y por medio de la cual a su vez se distinguen los unos de los otros. En esta acción encuentran el vínculo todos los que buscan su propio límite personal, su propia forma. Aceptar ser yo supone decir sí al otro como donante y en ese sí, pronunciar el sí a uno mismo. Afirmarse uno mismo significa, en este contexto dialógico-dramático, decir sí al don del otro, un sí que supone acogerme a mí mismo como donado y llevar a cabo el *para algo* del don del otro²⁵⁰, que no es otra cosa que mi propia donación, pues el don es *para amar*, para *darse*. El otro se dona porque sí y para que yo sea, buscando en la unidad la diferencia, por tanto se trata de “una unificación que parte de la diferencia dialógica” (Ulrich 2002: 406).

Cada uno puede hacerse cargo de su propia diferencia (afirmarse) sólo si se posee a sí mismo, para lo cual son necesarios ambos movimientos: recibirse y abrirse para darse. No basta con recibir el don del otro, hay que hacerlo propio, hay que reconocerlo como constituyente del propio yo y eso sólo puede ocurrir si se da a sí mismo. Para poseerse tiene que poner en juego su yo comunicándose y en esa donación reconoce a la vez su propia imagen gracias a la exteriorización, en la cual reconoce su propio yo; en esa imagen podrá autopoerse finalmente.

“La autoposición originaria y segura no es simplemente una autointuición o aprehensión de la esencia, pues sólo se articula con la apertura universal a todo ente, saliendo de sí misma a la búsqueda de conocer y querer a otros, especialmente en la relación interhumana” (Td 2: 194). El segundo [pilar de la libertad] es tanto ‘don’ como ‘tarea’: dada es la necesidad... de salir de sí para decidirse y acreditarse en el estar con los otros hombres y las cosas del entorno; con ello permanece abierto el modo y el grado de la ‘autorrealización’ e incluso depende del estado del hombre decidir dónde radica en el fondo la libertad y a qué debe aspirar” (p. 196).

Después de *poseerse* a sí mismo o de apropiarse de su propia huella (que es el primer pilar de la libertad humana), tiene que saber abandonarla. Como en un segundo movimiento tendría que borrar los límites de su propia esfera poniendo en juego su ser: se trata ahora de la *autorrealización* o *autodinamismo*, que implica salir de sí, de su diferencia, hacia una nueva in-diferencia que le hará ser tan singular como singular sea su apertura: esta apertura no es mensurable, es estrictamente personal, única entre tú y yo, y es más singular cuanto más amplia, puesto que cuanto más se dona más deviene él

²⁵⁰ Este paradójico *para algo* del don del otro, ha sido expuesto en *La estructura dramática del valor* (Acto III. II. 3. b. α).

mismo, aunque no podamos (ni queramos) hacer cálculos sobre esto, debido a la misma naturaleza de la donación. Esta peculiar diferenciación de sí pasa necesariamente por la *confianza*, ya que la donación no pone condiciones para donarse. Si las pusiese, no sería donación, sino una acción apoyada en <<buenas razones>>, que sustituirían la ley del amor por las leyes de la lógica discursiva que no conocen el diálogo.

b. Autodinamismo: confianza

El autodinamismo supone movilizar las propias energías, hacer valer el propio límite, afirmarlo en una acción por la cual el yo se diferencia a sí mismo: “el punto de partida fecundo está... en la experiencia de la autoposición dada (y encomendada) y del autodinamismo que conlleva. Más allá de todas las precondiciones somáticas y de los impulsos pasionales, el hombre posee la conciencia... de ser causa de su ser así y de no querer elegir de otro modo” (Td 2: 197). Pero dicho autodinamismo sólo tiene sentido como movimiento orientado hacia el otro, es decir, como comunicación de sí mismo. Autodinamismo es autoapertura²⁵¹. Poseerse y abrirse forman parte de la misma configuración, del mismo mutuo delimitarse entre yo y tú, de tal forma que ambos encontremos nuestro espacio vital individual, sólo reconocible en la propia vida. El rastro del otro y el propio rastro sólo se encuentran caminando, y en el mismo rastro encuentra el yo el ahora de su presente, de su acción. Su futuro se muestra en el rastro, en los límites que se van mostrando en el intercambio, límites que son como la ausencia de una vida que se insinúa, un vacío creativo para ser uno mismo, para la donación y por tanto para el ser del otro.

“Seguir un rastro significa seguir un límite; pues lo rastreado estaba ahí y ahora está ausente, ha pasado (*ver-gangen*). A través del rastro la ausencia se convierte en futuro buscado, tanteado. Así es como el presente se regala a través del rastro... Aquí no es el sendero recorrido el que da la medida; el camino realizado de lo que ya ha sido atravesado, el camino que existió. El rastro es camino en el ‘no-todavía’ de la esperanza, promesa alentadora que no extingue el riesgo del camino, sino que lo libera” (Ulrich 2002: 411).

²⁵¹ “Cuanto más rica y fuerte en el ser es una forma de vida, cuanto más profundamente se posee a sí misma y en ella se funda, tanto más originariamente se expropia de sí misma, se consume en la separación interior” (Ulrich 2002: 408-409).

Este abandonar los propios límites para devenir realmente uno mismo, sólo puede tener lugar en la confianza, porque nunca se inicia el movimiento de la entrega en base a unas premisas que aseguran el buen resultado. Los propios límites se corren en la confianza propia de la donación. No puede ser de otra manera si se contempla con realismo el delimitarse y distinguirse mutuo que se da en la relación. La diferencia y unidad constantes en este proceso de devenir uno mismo (*Selbstwerdung*) sucede en una subsistencia corpórea, una libertad atravesada de corporalidad, de materia. Sin esta condición del devenir uno mismo, “el pensamiento se reduce a la racionalidad plana del yo puntual y se reduce a cálculo... Comienza a girar monológicamente en torno a sí mismo, se vuelve ciego en la propia luz, no puede ya caminar, no encuentra el camino”²⁵² (p. 411). Si se donase sobre la base de un cálculo, en realidad no se estaría traspasando ningún límite, uno no se abriría totalmente y permanecería en realidad como el yo puntual, monológico, que sólo se comunica si tiene *buenas razones*. El rastro es en cuanto límite “el vacío vivificante y creativo... Hacerse cargo del rastro quiere decir originariamente tanto como confiar, creer” (p. 413).

“[La confianza] no pone su mostrar-se (decir-se) bajo la medida de las condiciones prefijadas (sólo si eres así y así, entonces te acepto), porque la confianza concede a este futuro liberador el medio incondicional de su ser sí mismo, por tanto le quiere en su propio decir sí... La confianza como entrega... no tiene razones científicas disponibles para abandonarse. Sucede sin un por qué; es un puro acto libre” (p. 413).

La confianza es en cierto modo un asentimiento, porque supone decir sí al propio límite para atravesarlo, y atravesándolo, configurarlo de nuevo. En ese sí dado en confianza aparecen realmente los límites, no antes, por eso la confianza es requisito de la fidelidad a sí mismo. Para ser fiel a su propio yo, tiene que decir sí a sí mismo, pero para ello tiene que decir sí al otro, pues él es el origen de la realidad más esencial de su propio yo: el *ser amado*. Por eso ser fiel a este tú es ser fiel a uno mismo.

²⁵² El yo puntual “comienza a girar monológicamente en torno a sí mismo”, es decir, pierde la dimensión relacional, la polaridad básica del *ser-en-relación* de toda configuración personal, al haber sustituido el diálogo por el monólogo, por su propio discurso cargado de razones, y ya no encuentra la razón fundamental: el sin-sentido del amor; “Inmóvil en su movilidad” significa que ya no puede avanzar, no puede *ser-en-acción*, su acción es estática porque no tiene ninguna novedad y el sujeto permanece donde estaba; “ciego en su propia luz”... significa que ha perdido el *sentido*, el horizonte, y no ve porque le falta el fondo de contraste que le permita vislumbrar una figura, su camino.

c. Asentimiento: fidelidad

*Nosotros negamos y debemos necesariamente negar
porque algo en nosotros quiere ser afirmado.*

*Vosotros habláis de vuestra fidelidad
pero se trata de vuestra manera cómoda de vivir*

Nietzsche, *Nietzsches Werke V, XIV*

La confianza, por la cual se dice sí al otro y a uno mismo, traza paradójicamente límites, porque decir *sí* supone decir un *no* allí donde se requiere el respeto del límite para ser uno mismo, para ser nosotros y así hacer espacio a la relación, al amor. “La confianza madura las diferencias y se mueve también siempre en el ‘no’. Pero su ‘no’ (tú no eres yo, y yo no soy tú) es la forma del sí del amor... La confianza incluye excluyendo, es en este sentido la afirmación de lo negado. La confianza vive el no de forma liberadora” (p. 414).

Se ha hablado de fidelidad a la forma, de fidelidad al otro por medio del mantenimiento de la propia palabra dada -decía Ricoeur-, adecuación a sí mismo -decía Blondel-, fidelidad del actor al sentido de la obra -decía Abirached-. Esta *fidelidad* es hacerse cargo del fundamento, ser responsable de él como don recibido y, por tanto, ser fiel a uno mismo es responder al don del propio límite, al don de mi forma y de mi ser. Ser fiel supone entonces saber ser in-diferente, es decir, saber abandonar el propio límite, para abrirse al otro y dejarle entrar:

“El límite dona la fuerza para atravesar (*Kraft zum Über-setzen*)²⁵³, él es la fuerza del sobrepasar, del respiro vivificante de cada representación... Si amas, quieres que el otro sea él mismo... quieres cumplir tu vida como el “sí” regalado en él... entonces te abres (*aufbrechen*) en una transformación radical, superas tu límite... No es una mala indiferencia en la que traicionas tu propio nombre y el rostro decidido de tu libertad, la que te hace capaz de la presencia liberadora en el otro... Tú (y él) creces como donado en tu (su) viva mismidad junto contigo (consigo) mismo. Porque el amor es ‘vis

²⁵³ Podría decirse también que “el límite dona la fuerza para la *traducción*”, porque *Über-setzen*, entendido como traducción, se adapta perfectamente a lo expuesto por Abirached, para el cual interpretar significa fundamentalmente “traducir” la idea del autor o el sentido de la obra, a la escena. Interpretar es en este mismo sentido traspasar los propios límites y dejarse atravesar: tra-ducir.

concreta' (Tomás de Aquino), poder unitivo que te permite crecer contigo mismo y con los otros conjuntamente" (p. 416).

Balthasar considera este asentimiento como el segundo pilar de la libertad humana, libertad que se sitúa primero en la diferencia interpersonal (en este espacio dialógico reconoce por un lado su propia diferencia personal y por otro una diferencia ulterior entre la finitud y el horizonte ilimitado de sentido que aparece en la relación). Si bien poseerse a sí mismo es imprescindible para poder ser uno mismo, expropiarse, en el sentido de decir sí a este límite en el cual me encuentro con el otro, es igualmente necesario. Saber traspasar el límite es desposeerse, perdiendo de algún modo lo que se consideraba exclusivo del yo, para ganar lo único que es realmente propio: lo auténticamente mío es el don de mí mismo, que una vez recibido, sale de mí y regresa a mí, transformándome en alguien nuevo que se vuelve a recibir. Esta es la *indiferencia* de la que se habla, la de ser configurado en el sí a sí mismo como don, la de diferenciarse en la apertura.

"Libertad es el hecho de estar colocado libremente en una actitud superior de 'indiferencia', que puede, pero también tiene que elegir, porque la libertad no puede realizarse más que con decisiones que afectan a todo su entorno" (Td 2: 210).

La identidad personal sólo es posible como donación porque sólo la donación de sí (el amor) es capaz de unir sin reducir y de distinguir sin fragmentar: una vez más, el amor hace posible el uno, el otro y su unidad (RP: 287). Por eso la donación es la única manera de ser fiel a uno mismo, ser fiel al propio fundamento que ha aparecido como la capacidad de donarse (el valor que el otro viene a despertar con su donación es esta capacidad propia de donarse), es decir, de abrir el propio espacio para que no sólo yo, sino tú y otros puedan encontrar su propio espacio dramático de libertad como donación. No hay problemas de *espacio* en el drama, pues caben tantos personajes como significativa, amplia y gratuita sea la acción. La acción, cuanto más se desprende del yo, cuanto más apunta hacia fuera, más única y personal se vuelve, más libre y configuradora del yo. Por eso abrir espacio en uno mismo no supone reducir el propio espacio ni deformar la propia figura, sino al contrario: cuanto más se abre o se comunica, "tanto más intensa se vuelve su determinación, la identidad del ser sí mismo y con ella el límite... cada paso real en el ámbito de lo común es propiamente

cumplimiento del límite” (Ulrich 2002: 416). Abrirse es ser fiel a uno mismo, porque sin la decisión de la donación, ninguna de las posibilidades que encierra el límite como espacio de creatividad, devienen reales (p. 417).

“En tanto que vivo cualitativamente mis límites en fidelidad a mí mismo... y los cumplo como los modos de la fecundidad de mi ser, hago emerger mi rostro en la aceptación de mí mismo, salgo expropiado del ocultamiento hacia el des-cubrimiento, vivo mi ser en verdad” (Ulrich 2002: 415).

En esta cita se recoge la identidad personal como forma dramática, que se condensa y resume en esta fidelidad a sí mismo, la cual supone la dramatización de su forma, de sus límites, como ya habíamos visto. La *identificación*, la *actuación* y la *interpretación* se han reunido de nuevo aquí para configurar el yo, de modo que permanezca fiel a sí mismo a través del drama y el diálogo:

1. *Identificación*. “Del ocultamiento hacia el des-cubrimiento”: recuerda a la encarnación del personaje y desencarnación del actor, que tiene que esconderse para aparecer, que tiene que delimitarse, adquirir una forma que parece que le oculta pero en realidad le muestra, porque muestra su yo más profundo, su ser yo. Aceptarse es reconocer esa forma y “hacer emerger ahí el verdadero rostro”²⁵⁴. 2. *Actuación*. “Vivo mi ser”: este “vivir” es actuar, es dar vida a la forma con la que se ha identificado, y 3. *Interpretación*. “En verdad”: vivir en verdad es ser fiel al principio de su ser, a su ser donado. La idea del autor de un drama proporciona un sentido a la actuación del actor; en nuestro caso, la interpretación supone dejar ver en la propia vida, en la acción, el sentido del propio obrar, dando así testimonio de su propia verdad que consiste en ser

²⁵⁴ El yo aparece propiamente en la decisión de donarse, en la cual se afirma a sí mismo al traspasar los límites, única manera de poseerse verdaderamente: “la fidelidad a ti mismo... es el fundamento creativo de tu sí al otro” (p. 416). Por tanto, la configuración como el aparecer del yo sucede en el acto de donarse. Balthasar usa las palabras *Erscheinung* y *Entscheidung*, que recogen la expresión de la forma estética (*Er-scheinung*, como el aparecer del fundamento en la forma como belleza) y la expresión de la forma dramática (*Ent-scheidung*, como la manifestación del fundamento en la acción de donarse como bien), conforme al movimiento descrito, que va de la forma estética a la forma dramática, como sentido fundamental del mostrarse (*Hacia la forma dramática*, Acto II. II. 2. a). La donación es el sentido de toda forma, donación que no se completa sin la decisión de darse, lo cual sólo se cumple auténticamente en una acción desinteresada en favor del otro. Cuando la forma *bella* se ha hecho drama (cuando se entrega, manifestándose como *bondad*), aparece entonces el decir-se más propio de esa forma, su *verdad*: “El ‘centro’ inclusivo del camino hacia la forma dramática es el *bonum*... la decisión es aquí el momento epifánico o explicativo del misterio del ser (Ent-scheidung como categoría expresiva del drama corresponde a la *Er-scheinung* estética) Esta intuición simple y central de la TD nos permite unir orgánicamente bien y forma... La afirmación activa de la decisión, como libre ‘don de sí’, abre una tercera perspectiva del ser gracias y más allá de la forma-luz estética” (FA: 148).

gracias al amor del otro. Vivir en verdad consiste básicamente en actuar conforme a la sin-razón de mi existencia, a la no necesidad de mi ser yo²⁵⁵.

“Aquí tiene lugar la paradoja de la afirmación de la negación –más allá de toda dialéctica-. Las zonas límite no son en este sentido la definición periférica de un yo = yo indiferente que gira en torno a sí mismo, sino las rupturas y diferencias que unen y reúnen en el drama del ser-con. Éstas lo garantizan verdaderamente” (p. 417).

Por fin, el drama, cuyo fundamento es la donación, se revela como la posibilidad de ser uno mismo y de permanecer en sí, como el lugar donde se puede ser yo, se puede por tanto dar(se) para devenir siempre de nuevo uno mismo. La figura dramática aparece en este continuo limitarse y abrirse, expropiarse para apoderarse de sí y viceversa, darse para ser y ser para darse. En la donación vienen a coincidir fondo y fundamento, sentido y ser, pues el sin-sentido del amor sobre el que se perfila la propia figura es el amor infundamentado que aparece en ella; por ello, en la forma dramática del yo aparece el fondo de sentido, como recuerdo del fundamento de mí mismo.

²⁵⁵ “¿De qué modo yo soy yo mismo? Y ahora la frase ‘yo soy para mí lo dado’ adquiere un nuevo sentido... ahora también significa: Yo no soy por esencia, sino que me estoy ‘dando’. Es decir, me he recibido” (Guardini 1970: 20). “Vivir en verdad”, “interpretar” o “ser fiel a uno mismo”, no consiste en realizar una esencia prefijada, como si vivir fuera sólo el despliegue de lo que en el fondo ya es de una determinada manera. En tal caso no haría falta decidir para ser yo, pues la acción no añadiría nada nuevo a la forma estética. Ser fiel a uno mismo es afirmarse primero como recibido, afirmación que traza límites, ese algo no está simplemente dado, sino que tiene lugar en el encuentro entre yo y tú, en un continuo dar y recibir en la frontera del límite. Ese principio no es una esencia sino más bien un <<estar siendo>>, un <<devenir>>, un <<donarse>>.

3. Ser yo: *amar* en tres actos o El *punte* de San Luis Rey

Cordula...
hat in dieser Nacht
drunten im Schiff etwas begriffen...
Dass der Tod dem Leben die Gestalt gibt.
Vorher weiss man nie recht.

Balthasar, *Cordula oder der Ernstfall*

El amor no quiere más recompensa que el amor que corresponde.

Balthasar, *Sólo el amor es digno de fe.*

Sólo queda por decir una última palabra, una palabra que sea final y comienzo, que concluya pero sea a la vez un brote, un nuevo punto de partida para decir alguna verdad acerca del yo. Esa palabra tendría que ser algo relativo y absoluto a la vez, para que pudiese decir lo específico de una singularidad personal, de su perfil particular, con sus relaciones, sus espacios y tiempos, y pudiese decir también algo definitivo, único, una palabra tal que no se pudiese sustituir, que fuese en su singularidad relativa, un pequeño absoluto. Una palabra que ocupándose de recoger sólo una parte del todo, pueda contener el todo en su parte, que al pronunciarse en su realidad concreta se diga a la vez algo universal, una palabra personal y común a la vez. Una palabra que sea ella misma significado, sentido, porque sea ella misma el fundamento de lo que expresa, una palabra-acción que necesite algo más que pronunciarse, que su pronunciación requiera drama. Esa palabra se ha ido pronunciando poco a poco, cada vez más clara y ahora es el momento de la simplicidad, de condensar todo en ella como en una semilla. Pero este germen no es un fundamento acabado, un principio a partir del cual se puede deducir lo que seguirá. Esa palabra germinal del drama tendrá que *realizarse* libremente por *alguien*, para poder crecer y dar lugar a un futuro único, aún inexistente. Sólo a partir de esta palabra puede surgir la forma de luz, la identidad dramática del yo. *Amar* es esa palabra, en la cual se puede decir yo. Esta palabra ha de realizarse, actuarse: *ser yo es amar*. Este es el fruto de nuestra *valoración* y la *propuesta* principal que hacemos.

Amar. Es una palabra extraña, aparece, más que otras, como vacía de significado al pronunciarla, porque la distancia entre su significante y su significado se amplía hasta

el infinito al tratarse de la acción fundamental, la acción ontológica por excelencia²⁵⁶, el verbo de los verbos. Se encuentra al principio, al final y mediando entre los extremos, conduciendo a la unidad lo que *no es* todavía, el yo, que es alguien pero aún tiene que ser él. Las incontables paradojas de las que se ha hablado a lo largo de toda esta representación que toca ya su fin, manan de este verbo, él es la fuente de la paradoja de este estudio: pretender fundamentar en algo que no tiene fundamento ni sentido más allá de sí mismo; la paradoja de buscar una forma para algo ilimitado que sobrepasa toda forma²⁵⁷; la paradoja de presentar el hecho de amar como el valor más alto, como la riqueza mayor y más personal de un ser, y que sin embargo, sólo dándola se adquiriera. Amar es algo incomprensible, una inversión radical de todas nuestras medidas y referencias: *amar* tiene en el centro de su significado la acción de *darse* y darse es dar el yo, con todo lo que implica. Pero, ¿cómo podría el yo ser alguien y tener valor si se pierde o se derrama?, ¿cómo podría verse su figura, cómo podría seguir cumpliéndose a sí mismo, ser fiel a sí mismo, si desaparece? Sin embargo este es el poder del amor, que cuando se da, realiza la unión entre el ser y la forma, haciendo aparecer al yo, a su ser.

Si quisiese sopesar la importancia de sí mismo frente a la importancia de lo demás, y en función de su cálculo poner en práctica este verbo, ya no habría amor, no habría ni peso ni balanza, el valor se habría quedado en nada porque se habría retenido en un *para algo* ajeno al amor mismo, que queda fuera del “espacio dramático de la importancia”. <<Si me doy hasta aquí podré mantener ciertas cualidades, mi personalidad, mi forma de pensar, mis habilidades, y conservar así todo lo que de alguna manera me constituye como este yo, que en definitiva –se dice el yo calculador- sirve al bien común, pues también es necesario que yo mantenga mi propio espacio frente al espacio de los otros, ya que así –se dice a sí mismo- todos podremos cultivar nuestra parcela personal y ayudarnos incluso, pero desde el propio el propio lugar. Si por el contrario se da todo, se deja de ser uno mismo y ya no hay posibilidades de ser ni para uno mismo ni para otros>>. Esto tiene una parte de verdad, lo falso de este calcular

²⁵⁶ “El amor... en cuanto que es ruptura de la tensión que enlaza el mismo al otro, es a mi modo de ver, lo que podríamos llamar el dato ontológico esencial (Marcel 2003: 154). “El orden ontológico sólo puede ser reconocido personalmente por la totalidad de un ser comprometido en un drama que es el suyo, aunque desbordándolo infinitamente en todo sentido –un ser al que ha sido impartido el singular poder de firmarse o de negarse, según que afirme el ser y se abra a él– o que lo niegue y, por eso mismo, se cierre, pues este dilema es donde reside la misma esencia de la libertad” (p. 112).

²⁵⁷ “Si el amor no puede... ser medido por nada que no sea él mismo... entonces el amor aparece como algo sin forma más allá de toda determinación creatural y, por consiguiente, como una amenaza para ellas. Es necesario, en primer lugar, aceptar esta aparente ausencia de forma” (“Amor como forma”, en Af: cap. 9).

reside en que se está razonando con una lógica distinta a la del amor, única en la cual es posible al mismo tiempo ser y dar, ser-con y ser yo, ser-con y ser libre, la única en la que los dos, tú y yo, podemos ser nosotros en el mismo espacio y serlo más cuanto más abrimos nuestro propio espacio personal al otro. Allí donde la dialéctica pone la *o* de la exclusión –yo *o* tú, ser *o* dar, ser-con *o* ser libre- el diálogo pone la *y* del amor, que incluye y abre siempre más: “todo acontece en el *et* de forma y amor. Sólo en ese *et* la libertad y necesidad de cuño cosmo –o antro-po-lógico coinciden en y más allá de sí en la gratuidad positiva, presente y unificante del amor como tercera vía” (FA: 298)²⁵⁸. Sin la lógica del diálogo, la *y* se entiende como *o*, pero gracias al amor, que podemos percibir²⁵⁹, no sólo se produce una inversión sino una ampliación de las medidas de este espacio, y gracias al amor, el sentido, el ser y la acción no son algo prefijado, como una realidad aplastante e inaccesible, porque el amor mismo no puede mostrarse, ni decirse ni darse de una vez, sino que siempre necesita darse y recibirse de nuevo para aparecer, para cumplir su fundamento que es el amor mismo.

El amor sólo se mueve en libertad, por eso sólo se *ama* y se *es* libremente. De ahí que uno de nuestros primeros objetivos al comenzar este estudio fuera abrir un espacio de libertad, donde las diferencias que cercaban al yo, no lo limitasen sino que lo liberasen. Mostrar este espacio fue buena parte de la labor del Primer y Segundo Acto. Sin embargo dicho espacio ha aparecido sólo después de haber mostrado que es un espacio de límites, de diferencias, y la primera diferencia de todas, la fundamental, es la diferencia dialógica. Por eso entre yo y tú hay algo más que un espacio de *libertad*, o mejor dicho, hay un espacio de libertad *para amar*, libertad que se perfecciona por tanto en la donación y donde realiza su sentido y adquiere su forma. El yo se va identificando *en* la donación con esa forma de libertad que es la forma dramática, la cual coincide en el acto de amar con la donación misma, así el yo se va identificando *con* la donación: *ser yo es amar*. Donarse es la única acción en la que se adquieren paradójicamente todos los matices más escondidos de mi ser, todos ellos encuentran su expresión, su sentido y lugar adecuados en la escena, su servicio en medio de la comunidad. *El yo deviene él mismo* en la donación, lo cual significa que su futuro está abierto y ello gracias al espacio creativo de la diferencia entre yo y tú, entre yo y el don de mí mismo. Por eso, en definitiva, no hay una *diferencia personal* (o lo que es lo mismo: no hay una

²⁵⁸ Esta cita toma como referencia el tercer capítulo de *Sólo el amor es digno de fe*, titulado “El tercer camino” y que se refiere a la vía del amor, después de haber mostrado la vía de “La reducción cosmológica” (capítulo 1) y la vía de “la reducción antropológica” (capítulo 2).

²⁵⁹ “La perceptibilidad del amor” (Af: cap. 5).

identidad personal) que no sea al mismo tiempo un *sí personal*, un sí dramático al otro, pues sólo en esa *unidad dialógica* entre yo y tú se cumple la libertad. Pensar en otro tipo de espacio de libertad, privado quizá, un mundo personal al margen de los otros, donde el yo se desarrollase sin obstáculos gracias a la desvinculación, es algo simplemente falso; esto no hace falta fundamentarlo de nuevo, basta ir al teatro y mirar nuestra vida, la semejanza fundamental entre teatro y vida radica precisamente en la simultaneidad de lo absoluto y lo relativo en el espacio dialogal, en el amor. <<Invierte y va más allá>>, eso es lo que hace el amor, el cual puede hacer que ante una puerta cerrada se vea el libre espacio de movimiento que ésta define, que en un límite pueda verse un sí de carácter absoluto, en tanto que este sí se funda en la propia voluntad de afirmar. Lo absoluto en lo relativo y lo ilimitado en lo limitado, esto es posible en todo espacio dramático auténtico gracias al amor.

...*En tres actos*. Se ha propuesto una acción dramática en tres actos: *amar*. Esta representación que es nuestro propio estudio, comenzaba en el *Primer Acto* explorando el problema de la identidad personal. Éste se definió como el problema de la diferencia y de la unidad, y se buscaba una forma personal como solución, donde poder reconocer la unidad del yo sin reducir sus las diferencias. La identidad narrativa ensayaba una forma para el yo como narración de su *posición* en relación con otra cosa, con el bien o el otro. Esta forma tenía su fundamento en el propio yo, que es precisamente lo que está en duda cuando se plantea una identidad narrativa; por tanto, la construcción de una forma narrativa del yo supone edificar sobre la duda. Este es su principal problema, que comenzando por la reflexividad, con el *yo pienso*, el *yo* nunca se encuentra, sino en todo caso como conciencia ¿Pero dónde se encuentra en un yo-conciencia el espacio para el otro, para la acción, para la novedad? Si no hay una diferencia en el inicio del yo, ¿qué espacio de vida o movimiento tendrá?, ¿qué forma? Por eso nuestro *Segundo Acto* comienza con la diferencia, que es el límite marcado por el tú. En el diálogo entre yo y tú se abre un espacio interpersonal, donde lo que se busca antes de nada es la diferencia y no la identidad: se busca el que <<yo no sea tú y tú no seas yo>>, este es el *no* que define este espacio como afirmación del límite: <<yo *soy* en tanto que *no soy* tú, en tanto que te dejo ser, abriendo el espacio que necesitas para ser>>, este espacio está entre los dos, es dramático gracias a los dos y está por tanto en el tú y en el yo a la vez. Lo primero que se busca cuando se está dentro de este espacio no es el *yo = yo*, sino el *sí*:

tú, gracias al cual puedo afirmarme a mí mismo²⁶⁰, no como identidad sino como unidad dialógica: yo = yo + tú + acción. Esta *unidad es dramática*, porque para que esta ecuación resulte es preciso siempre volver a actuar, volver a darse al tú. En este espacio del límite aparecen paradójicamente nuevas formas de libertad y de vida, porque el origen de este espacio, que es el amor, va configurando la vida: donde el amor pone un no pone a la vez un sí, donde afirma, afirma una diferencia. El Segundo Acto puede comprenderse como paso de una lógica a otra, de un origen a otro, de un sentido incierto a la certeza de un sentido, de la ley causa-efecto a la ley del amor. Es el paso constituido por la acción, puente entre el yo de la identidad monológica y el yo dramático. No podríamos llegar a esta identidad de otro modo sino a través del tú y de la acción (Acto II. I. 1 y 2), y no se podía encontrar el ser individual único (uno y diferente) sino en el drama, en ese espacio y movimiento definido por el marco meta-antropológico (Acto II. II. 3). Por el drama se llega a la forma dramática, la forma de la donación, que es recogida en el Tercer Acto como el final de un recorrido, de un movimiento que sin embargo vuelve a comenzar. La forma en la que aparece por fin el yo es su forma dramática: el *actor*.

El *Tercer Acto* supone entonces el logro de la unidad²⁶¹, pues tras la acción final viene la adecuación entre el ser y la forma, la identificación, ya que gracias a la dramatización aparece el yo, aparece el ser en una forma (dramática). Esa unidad del tercer acto es dramática, como ya hemos dicho, porque el objeto de la acción no es la unidad misma, sino la donación (*¿Unidad o donación?*, Acto III. II. 3. a. α). Por eso la unidad no supone el cese del amor, sino su renovación, el impulso de un nuevo movimiento, de una nueva diferencia. El yo encuentra precisamente su forma en el amor, porque es el amor el que inicia, conduce y consuma todo su movimiento configurante. Otro fundamento u otro sentido diferente, estaría fuera de lugar, fuera del espacio dramático.

El tercer acto nos ofrece este final en el cual el ser y la forma aparecen identificados en el movimiento dramático de la donación, por eso es al final cuando *aparece* realmente el *fundamento*, cuando aparece por tanto la identidad personal como donación. El *Yo* se encuentra mediando entre el Primer Acto y el Tercero, el yo como

²⁶⁰ “No eres consistente ahí donde dices al otro no-yo, sino donde dices: ‘Sí:Tú’: base del sí a ti mismo, en el cual ‘te vives’, eres, a través de lo cual tú eres: don” (Ulrich 2002: 416).

²⁶¹ “Se le exige [al autor] algo aparentemente sobrehumano: que entre al mismo tiempo en cada una de sus figuras... y que lleve esas contraposiciones escénicas desde la unidad a la unidad” (Td 1: 261). Los ensayos son la lucha por la unidad, el director trabaja por la unidad... Hacia la unidad se dirige todo, pero esa unidad no es estática sino dramática, viva; no es fin en sí misma, sino requisito y resultado del amor.

actor, capaz de acoger el don del otro y transformarlo en forma dramática por la acción. Esa forma es por tanto la respuesta del amor al amor, respuesta que se configura como una unidad dramática: la identidad personal. Ser yo es ir del Primer Acto como fundamento al Tercero como forma, y hacer aparecer en el Tercero el Primero; ser yo supone vivir actuando -dramatizando o donándose- en ese espacio intermedio que es el Segundo Acto, a partir del cual alcanza al Primero y al Tercero simultáneamente.

Así por tanto, *yo-actor* soy *origen* de mí mismo cuando *acepto* y *poseo* esa diferencia originaria que me hace ser, cuando mi comienzo comienza en el espacio de la diferencia dialogal, en la brecha abierta por el don del otro en la cual me defino como don para mí mismo (identificación –Abirached- y autoposesión –Balthasar-). *Yo-actor* soy también *punto* entre el origen y el destino cuando *actúo* conforme a quien soy, como aquél que se pertenece a sí mismo y es capaz de salir de sí libremente, de darse porque sí. El yo-actor cree que su acción tiene un sentido y esta creencia es confianza apoyada en la certeza del amor. Sólo el amor es creíble²⁶², en toda actuación se pone en juego *una fe* (Stanislavski), no hay acción si no se da un salto más allá de las razones lógicas, el cual no es un salto al vacío, sino un salto en el amor del otro, un terreno de libertad, de novedad, de creatividad, el lugar del sí dramático cuyo impulso es la confianza²⁶³. La actuación es el autodinamismo del yo (Td 2), que puesto en juego en la acción dramática (Abirached 1994) *transforma* el fundamento en su forma dramática, único modo de ser él. Por último, *yo-actor* soy *destino* de mí mismo, novedad para mí mismo, como cumplimiento del principio, como unidad. También yo soy lo afirmado en la acción, porque al traspasar el límite en la donación, afirmo mi ser con mayor intensidad, con mayor definición. El límite madura en el intercambio, se hace más claro y más flexible a la vez. En esta *traducción* (*Über-setzung*) de los límites se ve la *interpretación* dramática (Abirached 1994), como asentimiento (Td 2), es decir, como afirmación de un límite que afirma mi ser (afirmación de no ser tú, es decir, afirmación

²⁶² Este es uno de los títulos más conocidos de Balthasar: *Sólo el amor es digno de fe* (*Glaubhaft ist nur Liebe*). “Porque para el mundo, creíble es sólo el amor” (p. 126).

²⁶³ “La acrobacia... es necesaria para el artista más en su empleo interior que en el exterior... en los momentos más intensos del impulso espiritual, en la inspiración creadora... ¿Esto les sorprende? La razón es que la acrobacia ayuda a desarrollar la cualidad de la decisión. Sería un desastre un acróbata que empezara a dudar en el momento de dar un salto mortal... Esto es exactamente lo que debe hacer el artista cuando llega el momento culminante de su papel... Tiene que actuar en medio del ímpetu del movimiento... el actor no puede detenerse a pensar o dudar, o considerar las circunstancias, ni prepararse o ponerse a prueba... Esto produce nerviosismo y presiones que les impiden abandonarse a sí mismos en los pasajes culminantes del papel, cuando tienen que entregarse completamente a éste” (Stanislavski, 1986: 36).

de la diferencia, del límite que dice: <<sí, tú no eres yo, y te afirmo como otro distinto de mí, esto es, te doy a ti mismo, te amo como eres>>). Sin interpretar, la identificación y la actuación no tendrían sentido (*Aspectos dramáticos*, Acto II. II. 3. b. β).

El actor es en cierto modo un *final* en sí mismo, como si cumpliera en sí un pequeño *Tercer Acto*, porque cumple en sí al actuar lo que vale de veras, la donación: él mismo es donación en la actuación, en su forma dramática (forma que actúa, que se da). Pero el amor siempre comienza algo cuando se cumple como final, y al cumplirlo en sí mismo, al cumplirse a sí mismo como tercer acto, se convierte en espacio, principio dinámico para el ser de otros, para el ser-actores de otros. El buen actor se conoce entre otras cosas porque convoca a otros a ser también *actores*, funciona como una puerta de entrada al escenario de la existencia. Al darse, él mismo se convierte en ese espacio de vida para otros, donde otros pueden devenir ellos mismos al donarse igual que él. Actuando, el actor va abriendo espacios de libertad (Td 1: 285).

Ser uno mismo es una cuestión de querer, y querer ser yo es en realidad querer *decir sí* y querer decirlo *uno mismo*. Estas dos voluntades se unen en el amor y por tanto sólo en el amor resulta redundante ponerlas juntas, sin embargo aquí lo hacemos para que se vea que ser yo tiene que apoyarse en los dos pilares de la libertad (autoposesión e indiferencia –Td 2-) o lo que es lo mismo, tiene que apoyarse en el *yo como actor*, tal y como lo hemos resumido ahora: *decir sí* es decir *no a la identidad de yo = yo*, para afirmar la *unidad dialógica*. Yo soy esa unidad dramática que afirma negando (cuando dice yo *no* soy tú, está *asintiendo* a su ser diferente) y niega afirmando (cuando dice *sí*: tú, está diciendo yo *no* soy tú). Sólo se puede ser uno mismo diciendo sí a esta unidad dialógica, diciendo sí al otro, asintiendo, y sólo se puede decir sí siendo uno mismo, desde sí mismo, desde su autoposesión. Mediando entre la diferencia de ser yo mismo y la unidad de ser para el otro (como respuesta que vincula al yo y al tú en el *para algo* del don del otro), entre la diferencia y la in-diferencia, está la actuación confiada, confiada en el amor; y *el amor no quiere más recompensa que el amor que corresponde, el amor como acción, como donación* (Af: 101).

El puente de San Luis Rey. Para finalizar se propone una última reflexión acerca del amor, contemplando un pasaje de esta novela de Thornton Wilder. El amor se muestra aquí como *fuentesentido y puente*, puente entre yo y yo mismo, entre yo y tú, entre la vida y la muerte.

“Seremos olvidados. Pero el amor habrá bastado; todos esos impulsos de amor regresan al amor que los realizó. Para el amor no es necesario guardar todo en la memoria. Hay un país de la vida y hay otro de la muerte, y el puente que los une es el amor, lo único que sobrevive, lo único que tiene sentido”.²⁶⁴

Seremos olvidados. Pero el amor habrá bastado; todos esos impulsos de amor regresan al amor del que los realizó. Para el amor no es necesario guardar todo en la memoria. Nosotros no importamos tanto como el amor que podemos dar, nosotros en realidad no somos sin el amor, no tenemos más valor que el que dejamos ir y dejamos entrar. Precisamente cuando se retiene algo de valor -de amor, de importancia- éste se pierde porque se vuelve estéril y rígido, deformándose su forma dramática. Por eso la importancia descansa en la *pobreza*, pues si se tiene algo, en realidad no se ha dado, si no se ha dado, no se tiene valor, sin valor no se es amable, sin amor no se es nada. La auténtica pobreza es la del que no tiene porque da, abriéndose entonces un espacio al don del otro, pero sin haber recibido del tú el yo no podría en realidad dar nada, “una espontaneidad que no quisiera ser al mismo tiempo receptividad sería una fuerza sin amor, un regalo sin entrega... Por eso le aconseja la Verdad a Zaratustra: ‘¡tienes que volverte más pobre, o sabio ignorante!’” (TI 1: 47). La memoria es en cierto sentido enemiga del amor, porque siempre guarda algo que impide el movimiento, algo que se instala es algo que no se mueve, es un espacio ocupado y el amor necesita libertad; la memoria nunca está satisfecha, siempre considera que aún falta algo para tener la <<verdadera imagen>>, pero lo que en realidad le falta es lo que sólo *olvidando* puede recibir, el amor. Simplemente, el amor no sabría cómo entrar en el espacio lógico-narrativo de la memoria.

Hay un país de la vida y otro de la muerte, el puente que los une es el amor. El país de la vida es el del *sí*, el país de la muerte es el del *no*: tú *no* eres así, tú *no* eres el otro, yo no soy tú..., el *no* reina en ese país de la diferencia que es como una especie de muerte. El puente que une ambos países es el amor, que une y distingue a la vez como sólo el amor puede hacerlo, porque el amor sabe entrar en el país de la muerte, de la separación, sabe *no ser* el otro, pero este no ser, no es un no, sino un auténtico sí, sí a sí

²⁶⁴ “We ourselves shall be... forgotten. But the love will have been enough; all those impulses of love return to the love that made them. Even memory is not necessary for love. There is a land of the living and a land of the dead, and the bridge is love, the only survival, the only meaning” (Th. Wilder, 1927/2006).

mismo, sí al otro, sí a la diferencia y a la unidad de ambos en virtud de ninguna otra cosa sino del amor. Esta *muerte* es vida, porque en el *no ser* el otro, tiene lugar la afirmación del yo en su diferencia, o lo que es lo mismo, en su unidad dialógica con el otro. La negación, este no ser, es el espacio vivo de la relación, del más que hay en mí, sin el cual no podría ser yo mismo. En el no ser hay un espacio de vida personal, sin esta muerte no hay espacio para el don del otro, no hay diálogo, no hay diferencia, no hay vida, no hay yo. Este sí contenido en el no del país de la muerte, sólo se pronuncia realmente como vida entregada, es el sí de la unidad lograda por la donación, que diciendo sí al otro se dice sí a sí misma. La verdadera diferencia personal se cumple por tanto en una *in-diferencia*, que adquiere la forma de un amor personal, es un sí con forma, forma del amor, de la donación, amor con forma. *Cordula... hat... in dieser nacht etwas begrieffen, dass der Tod dem Leben die Gestalt gibt...* ha comprendido que “la muerte da forma a la vida” cuando es muerte por amor.

Lo único que sobrevive, lo único que tiene sentido. ... Porque el amor es lo único que vive por encima de la muerte, del mal, del olvido. El amor es lo que permanece cuando todo ha pasado, no quedan las personas que amaron, sólo queda su amor que sigue en movimiento. Lo que comunicaron fue esencialmente amor y eso es lo que llegó a otros, lo que germinó en otros, lo que configuró a otros y los hizo ser a su vez apertura y don para otros. El amor sobrevive porque pasa de unos a otros, pero sólo sobrevive, misteriosa y paradójicamente, en aquellos que pasan sin dejar otra huella que el amor con que amaron. Ellos no permanecen sino en su amor, por eso el puente entre los vivos y los muertos es el amor, es el hilo de vida que pasa de los que vivieron-amaron a los que necesitan amar para vivir. El amor es el vínculo entre la muerte y la vida, porque sobrevive cuando el amante muere. En realidad, la vida depende de la muerte, pero sólo porque depende del amor. En la muerte que dice *yo no soy tú*, que deja ser al otro y se afirma a sí mismo en ese límite, en esa muerte nace el *sí*, nace la vida.

ABREVIATURAS

Obras de Hans Urs von Balthasar

“Camino de acceso a la realidad de Dios”	CAD
<i>Epílogo</i>	E
<i>Gloria 4: Metafísica. Edad Antigua</i>	G 4
<i>Gloria 5: Metafísica. Edad Moderna</i>	G 5
“Intento de resumir mi pensamiento”	RP
<i>Sólo el amor es digno de fe</i>	Af
<i>Teodramática 1: Prolegómenos</i>	Td 1
<i>Teodramática 2: Las personas del drama: el hombre en Dios</i>	Td 2
<i>Teodramática 3: Las personas del drama. El hombre en Cristo</i>	Td 3
<i>Teodramática 4: La Acción</i>	Td 4
<i>Teológica 1: Verdad del Mundo</i>	Tl 1

Otras fuentes

<i>Forma y Amor. Un estudio metafísico sobre la trilogía en Hans Urs von Balthasar</i>	FA
<i>Hans Urs von Balthasar and the Dramatic Structure of Truth. A philosophical investigation</i>	DST
<i>La Acción</i>	A

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Hans Urs von Balthasar

“Camino de acceso a la realidad de Dios”, en G. Aparicio y A. Sáenz-Badillos, *Mysterium Salutis. Manual de Teología como Historia de la Salvación*, II. I., Madrid, Cristiandad, 1967/1992, pp. 41-72 (= CAD).

Das Ganze im Fragment, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1963/1990.

Ensayos de Teología III. Spiritus Creator, trad. B. Moreno Carrillo, Madrid, Encuentro, 1967/2004.

Epílogo, trad. I. Murillo, Madrid, Encuentro, 1987/1998 (= E).

Gloria 4: Metafísica. Edad Antigua, Madrid, Encuentro, 1965/1986 (= G 4).

Gloria 5: Metafísica. Edad Moderna, trad. V. Martín y F. Hernández, Madrid, Encuentro, 1961/1988 (= G 5).

“Intento de resumir mi pensamiento”, trad. J. M. Oriol y F. Hernández, en *Communio*, 1988, nº 4, Julio-Agosto, pp. 284-288 (= RP).

“Nachwort zur deutschen Übertragung”, en *Paul Claudel. Der seidene Schuh*, Freiburg, 1965, pp. 351-383.

Teodramática 1: Prolegómenos, trad. E. Bueno de la Fuente y J. Camarero Madrid, Encuentro, 1973/1990 (= Td 1).

Teodramática 2: Las personas del drama: el hombre en Dios, trad. E. Bueno de la Fuente y J. Camarero Madrid, Encuentro, 1976/1992 (= Td 2).

Teodramática 3: Las personas del drama. El hombre en Cristo, trad. E. Bueno de la Fuente y J. Camarero, Madrid, Encuentro, 1978/1993 (= Td 3).

Teodramática 4: La Acción, trad. E. Bueno de la Fuente y J. Camarero, Madrid, Encuentro, 1980/1995 (= Td 4).

Teológica 1: Verdad del Mundo, trad. L. Piossek y J. P. Tosaus, Madrid, Encuentro, 1985/1997 (= Tl 1).

Sólo el amor es digno de fe, trad. A. Cordovilla Pérez, Salamanca, Sígueme, 1963/2000 (= Af).

Fuentes de Hans Urs von Balthasar sobre nuestro tema

- BLONDEL, M., *La Acción*, trad. J. M. Isasi y C. Izquierdo, Madrid, B.A.C., 1893/1996 (=A).
- BRECHT, B., *Obras completas*, trad. Miguel Sáenz, Navarra, Cátedra, 1980/2006.
- BUBER, M., *Yo y Tú*, trad. Carlos Díaz, Madrid, Caparrós, 1923/1998.
- DIDEROT, D., *La paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, ed. y trad. de Mauro Armiño, Madrid, Letras Clásicas, 1769/2003.
- GOFFMAN, E., *La presentación del yo en la vida cotidiana*, Madrid, Amorrortu, 1959/2004.
- MARCEL, G., *Ser y Tener*, trad. A. M. Sánchez López, Madrid, Caparrós, 1935/2003.
- PIRANDELLO, L., *Seis personajes en busca de autor*, trad. Esther Benítez, Madrid, EDAF, 1921/2001.
- STANISLAVSKI, K. S., *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, trad. Salomón Merecer, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1938/1986.
- *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, trad. de Salomón Merecer, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1935/1986.
- SZONDI, P., *Teoría del drama moderno. Una tentativa sobre lo trágico*, trad. J. Orduña, Barcelona, Destino, (1956/1961)/1994.
- ULRICH, F., *Der Mensch als Anfang. Zur philosophischen Anthropologie der Kindheit*, Einsiedeln, 1970.
- WILDER, TH., “Preface” en *Three plays. Our Town, The skin of Our Teeth, The Matchmaker*, Harper & Row, New York, 1957, pp. vii-xiv.
- *The bridge of San Luis Rey*, London, Penguin Red Classic, 1927/2006.

Fuentes secundarias sobre Hans Urs von Balthasar

- AZCUY, V. R., “La opción por Goethe y la figura”, *Proyecto*, nº 30, Agosto-1998, pp. 25-30.
- HEINRICI, P., “Semblanza de Hans Urs von Balthasar”, trad. D. Fernández, *Comunio*, año 11, IV-V, 1989, pp. 356-391.
- SARA, J. M., *Forma y Amor. Un estudio metafísico sobre la trilogía en Hans Urs von Balthasar*, Kösel, Kempten, 2000 (= FA).

SCHINDLER, D. C., *Hans Urs von Balthasar and the Dramatic Structure of Truth. A philosophical investigation*, Fordham University Press, New York, 2004 (= DST).

Otras fuentes

ABIRACHED, R., *La crisis del personaje moderno*, trad. B. Ortiz de Gondra, Madrid, Publicaciones de la asociación de directores de escena, 1978/1994.

CRITES, S., “Storytime: Recollecting the Past and Projecting the Future”, en T. R. Sarbin (ed.), 1986, pp. 152-173.

GERGEN, K. J., *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, trad. L. Wolfson, Barcelona, Paidós, 1991/1992.

GORDON, P., “Wonder and the loss of wonder” in *Between psychotherapy and philosophy*, eds. P. Gordon and R. Mayo, London and Philadelphia, Whurr Publishers, 2004.

GUARDINI, R., *La aceptación de sí mismo*, trad. J. M. Valverde, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1960/1970.

KEEN, E., “Paranoia and Cataclysmic Narratives”, en T. R. Sarbin (ed.), *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*, New York, Praeger, 1986, pp. 174-190.

LYOTARD, J-F., *La condición postmoderna*, trad. M. Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1984/2004.

MUÑOZ, J. (dir.), *Diccionario Espasa Filosofía*, Madrid, Espasa, D. L. 2003.

PARFIT, D., *Reasons and Persons*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

- *Razones y personas*, trad. M. Rodríguez González, 1984/2004.
- *Personas, racionalidad y tiempo*, trad. J. O. Benito, Madrid, Síntesis, 2004.

PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. J. Melendres, Barcelona, Paidós, 1996/1998.

REALE, G. y ANTISERI, D., *Historia del pensamiento filosófico y científico* (Tomo II), trad. J. A. Iglesias Barcelona, Herder, 2001.

RICOEUR, P., *Sí mismo como otro*, trad. A. Neira Calvo, Madrid, Siglo XXI, 1990/1996.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., *El problema de la identidad personal. Más que fragmentos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

- SARBIN, Th. R. (ed.), *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*, Nueva York, Praeger, 1986.
- "The Narrative as a Root Methaphor for Psychology", en Th. R. Sarbin (ed.), 1986, pp. 3-21.
- TAYLOR, Ch., *Fuentes del Yo. La Construcción de la Identidad Moderna*, trad. A. Lizón, Barcelona, Paidós, 1989/1996.
- ULRICH, F., *Erzählter Sinn. Ontologie der Selbstwerdung in der Bilderwelt des Märchens*, Freiburg, Johannes, 2000/2002.